CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 24 87 91

M A D R I D

Reprinted with the permission of
INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA, MADRID

KRAUS REPRINT LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1968

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

13

EDICIONES CULTURA HISPANICA

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID

ENERO-FEBRERO, 1950

Editado por el Seminario de Problemas Hispanoamericanos.
Marqués del Riscal, 3. Madrid (España).
Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

TABLA

1

LA LENGUA EN TIEMPO DE LOS REYES CATOLICOS (Del retoricismo al humanismo), por *Ramón Menéndez Pidal*.—CERAMICA, de *Pablo Picasso*.—ENRIQUE LARRETA: DE AVILA A LA PAMPA, por *Gonzalo Zaldumbide*.

2

EL PENSAMIENTO DE UNAMUNO SOBRE HISPANOAMERICA, por *Angel Alvarez de Miranda*.—ARTE PRECORTESIANO.—REFLEXIONES ANTE UNA TABLA, por *Carlos Alonso del Real*.—PRIMERA REUNION DE LA "ESCUELA DE ALTAMIRA", por *Ricardo Gullón*.

3

BREVE HISTORIA CRITICA DEL TEATRO ARGENTINO, por *Jaime Potenze*.—SIETE POEMAS (Con ilustraciones de Antonio R. Valdivieso), por *Antonio Fernández Spencer*.—DESARROLLO ACTUAL DE LA PINTURA EN CUBA, por *José Fernández Castelló*.

4

BRÚJULA PARA LEER: UNA ACTITUD CRITICA SOBRE CUBA, por *Angel-Antonio Lago Carballo*.—COMENTARIOS POEMATICOS A TRES LIBROS DE POESIA, por *Ignacio B. Anzoátegui* y *Dionisio Ridruejo*.—UN LIBRO-MAQUINA, por *Ramón de Garciasol*.—"LA HUMILDAD DE SER POETA", por *José María Valverde*.—NOTAS BIBLIOGRAFICAS.

5

ASTERISCOS: JOSE CLEMENTE OROZCO.—LA UNIVERSIDAD HISPANOAMERICANA.—DON QUIJOTE EN NORTEAMERICA.—CINE MEXICANO.—PRIMER CONGRESO NACIONAL DE FOLKLORE ARGENTINO.—POETAS EN LA ACADEMIA.—"HAMLET", PIEDRA DE TOQUE.—EL "TENORIO" PLASTICO DE SALVADOR DALI.—CONGRESO HISPANOAMERICANO DE HISTORIA.

Dibujos de Carlos Pascual de Lara, Antonio Rodríguez Valdivieso y Luis Moya.

1





LA LENGUA EN TIEMPO DE LOS REYES CATOLICOS

(DEL RETORICISMO AL HUMANISMO)

POR

RAMON MENENDEZ PIDAL

Presidente de la Real Academia Española

Significación del nuevo reinado

El español aúreo, el de los llamados siglos de oro, inicia una nueva edad, un nuevo tipo de lengua y de literatura. Desde la gran bibliografía de Nicolás Antonio, suele comenzarse esa edad en 1500, por el vulgar acatamiento al número redondo de años. Es preferible seguir otro hábito de periodización, el de los reinados, hábito también vulgar, pero que en este caso está muy justificado.

Debe comenzarse con los Reyes Católicos, porque el advenimiento de Fernando e Isabel no sólo cambió el gobierno de la nación, sino la vida entera de la sociedad, transformando la desbarajustada España de Enrique IV en la España que alcanza su más alto punto de interna perfección y externo desarrollo. El idioma sufre ahora en sus rumbos el giro más amplio y fuerte que en mil años de vida ha experimentado. El advenimiento de los Reyes Católicos unifica definitivamente los dos grandes dialectos afines, castellano y aragonés, que seguían caminos separados; hecho de tal importancia que necesitamos ascender al siglo XIII para hallar otro semejante en la unificación del castellano y el leonés bajo Alfonso el Sabio.

Entonces también la lengua literaria pasa del retoricismo (valga el vocablo) dominante en tiempo de Juan II, al humanismo que luego prevalecerá. Con el primer año del reinado de Fernando e Isabel coincide casualmente un hecho cultural de la mayor trascendencia lingüística : la aparición de la imprenta en la Península; los correctores de pruebas tipográficas fueron el organismo, aunque poco organizado, que más hizo por uniformar la lengua literaria. Al comienzo del reinado se produce la obra maestra de Jorge Manrique, que quiebra la dirección estilística predominante en la alta literatura. Y después los descubrimientos geográficos, la dispersión de los judíos españoles, las empresas de Italia, son sucesos llamados a modificar como ningún otro la vida del idioma, que antes transcurría muy casera y ahora se derrama «por cuantos son los climas y los mares».

El espíritu informador de estos tiempos, el del Renacimiento, que comenzaba a actuar ya en la corte de Juan II, aunque como una fuerza ciega, experimenta una depuración esclarecedora. El inspirador estudio de los clásicos latinos y griegos, que antes se cifraba casi sólo en traducciones, muchas veces indirectas, produce ahora trabajos de gran valor filológico-humanístico, a partir de los de Nebrija sobre Virgilio, Persio o Prudencio y los del Comendador Hernán Núñez sobre Séneca, Mela o Plinio. Antes, una irreflexiva admiración, superior a la comprensión, de la literatura clásica, mejor dicho, admiración de su «materia», de sus exterioridades o sus témas; ahora se inicia una compenetración más sustancial con el espíritu de la antigüedad, en cuanto ejemplar de una nueva concepción de la vida, que lleva a la más alta estimación de todos los valores humanos en sí mismos, como excelentes por ser dones de la madre naturaleza y no mirados bajo la consideración pesimista con que los miraba el pensamiento ascético medieval. Uno de esos valores, el lenguaje, tal como la naturaleza lo puso en boca del hombre, reviste una esencial dignidad que echa por tierra todo el desprecio que por él sentía el retoricismo; la mayor naturalidad se im-

pone en el lenguaje artístico, repeliendo aquel exceso de latinismo, aquel intemperante afán de huir la expresión íntima de las emociones para sustituirla por cualquier recuerdo libresco.

JORGE MANRIQUE

Un primer cambio de orientación en la lengua literaria lo marcan las *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre* (ocurrida en 1476), obra maestra que, como columna miliaria, se alza al principio del reinado de los Reyes Católicos, indicando el comienzo de una nueva edad.

Mientras el prerrenacimiento no podía poetizar la vida actual sino oculta en un superficial velo de antigüedad clásica, Manrique en su elegía aparta con decisión ese velo y mira frente a frente la realidad circundante *(Dexemos a los Troyanos / que sus males no los vimos / ni sus glorias... Vengamos a lo de ayer)*. Lo que le da materia poética es lo de ayer, lo inmediato, la alegría vital de Castilla y sus tristezas presentes, las virtudes caballerescas del Maestre muerto. Y cuando los recuerdos clásicos han de venir, vienen sobriamente escogidos, en elogio del difunto:

Antonio Pío en clemencia,
Marco Aurelio en igualdad
del semblante,
Adriano en elocuencia,
Teodosio en humildad
y buen talante...

evocaciones, meras antonomasias léxicas, que cubren como un tapiz historiado el túmulo del Maestre, fácilmente comprensibles a todos. La Muerte misma, y no ningún personaje de Virgilio o de otro «autor», es quien conforta al caballero cuando está en el trance de perder la vida corporal, asegurándole una segunda vida terrena, la de la fama, y esperanzándole con la tercera vida, la eterna. Así, con exponer nítidamente esa doctrina de las tres vidas, el ascetismo caballeresco de Manrique cristianiza el vocablo *fama*, de boga muy rena-

centista, corrigiendo el sentido pagano, la inveterada concepción estrictamente mundada que fama y honra traían ya en el ideario medieval, desde la leyenda de Alejandro, el poema de Fernán González y don Juan Manuel.

Manrique encaja igualmente todo su vocabulario y fraseología dentro de la vida que él vive. Desecha la retórica elocuencia del período anterior, en la que ve un veneno oculto («que traen yervas secretas sus sabores») y todo su esmero es un retorno a los vocablos y giros de mayor boga tradicional. Su lengua es aquella en que adquieren pleno valor poético las palabras más corrientes; es aquella en que *cara*, voz antes apenas usada, puede arrinconar a *vulto* y a *viso*, únicas expresiones nobles para los poetas de antes, y puede estar en la base de las estrofas más elegantes y bien construídas de la elegía. Si usa latinismos es con gran parsimonia: *senectud* va acompañado de los vocablos vulgares *vejez* y *ancianía; inpunables,* dicho de los castillos 'inexpugnables', era tecnicismo militar pasadero. Los recursos estilísticos que frecuenta no son amanerados; son siempre de la más leve artificiosidad, como los que tanto abundan para dar elevación abstracta al lenguaje: sustantivación neutra *(lo presente, lo no venido)*, infinitivo sustantivado *(aquel trovar, aquel dançar, mi morir)*, plural por singular *(los dulçores, los rocíos, los fuegos encendidos* de amadores). La lengua de esta elegía tiene el aristocrático donaire de la distinción en la llaneza, tiene lo que tanto ensalzó el renacimiento, la desenvoltura cortesana de decir las más graves cosas con las más simples palabras. Tiene llaneza hasta en el metro; la denominada despectivamente «maestría menor» de pie quebrado, adquiere adecuación perfecta para el solemne canto funeral, acompasada como entre doblar de campanas y salmodiar de miserere. Llaneza también en los pensamientos, los de todos los libros de filosofía moral, sin que siquiera pretendan avalorarse con singularidades de expresión. En suma, esta obra maestra, cuyo éxito ha salvado los infinitos cambios de gusto de tantos siglos, cuyos versos adornan la memoria de todos los hispanos-hablan-

tes cultos, no persigue invención extraordinaria alguna, sino sólo distinción constante en la sencillez. Medita lo que está en la mente de todos, y lo dice con palabras que están en los labios de todos, pero lo piensa y lo dice mejor que todos. Es así esta poesía del siglo XV una avanzada del siglo siguiente en que Valdés formulará la gran norma de la selección antes que la innovación.

La «Celestina»

Otra obra capital en que comienza a manifestarse el español clásico es la Celestina. Su primer auto, casi una quinta parte del total, es obra de un anónimo que escribe a fines del siglo XV; los autos 2.° a 16.° están redactados después de 1497 por Fernando de Rojas, que, ocultando su nombre, publica la comedia en 1499; Rojas mismo añadió cinco autos más en 1502; otro anónimo agregó más tarde el llamado auto de Trasso.

Es una arbitrariedad hipercrítica el seguir hoy negando la diversidad de autor para el primer auto, cuando está declarada en el prólogo de Rojas, cuando se halla confirmada por un experto en estilos tan fino como Juan de Valdés, contemporáneo y coterráneo de Rojas, y cuando se ve reafirmada modernamente por el examen comparativo de las fuentes literarias y del lenguaje. El autor del primer auto tenía otras preocupaciones estilísticas que Rojas y usaba ciertas formas de lenguaje que se iban anticuando, empleadas todavía por algunos en los primeros decenios del siglo XVI, pero extrañas a los autos segundo y siguientes de la Celestina; tales son el grupo de pronombres enclíticos *gelo* por 'selo' («yo gelo dixe» era para Nebrija, IV, 6.°, desacostumbrado, pero tolerable), el neutro *al* 'otra cosa', la conjunción adversativa *maguera* 'aunque'. Peculiares también al auto primero son los adjetivos adverbiales latinos, como *misto* 'mezcladamente', *impervio* 'descaminadamente', *inmérito* 'sin merecerlo', *especial* 'especialmente', en lo que el autor anónimo se muestra más ligado al período retoricista. Por su parte Rojas ofrece otros rasgos lin-

güísticos ajenos al auto primero, sobre todo el de usar en oraciones subordinadas el futuro indicativo con sentido hipotético, en vez del subjuntivo: «pide lo que querrás», giro muy propio de tierra toledana, de donde Rojas era, característico también de Juan de Valdés, nacido asimismo en el reino de Toledo. Usa varias veces el participio analógico, vulgar toledano-aragonés *quesido*, en los tiempos compuestos del verbo, al lado de *querido*. En suma, el auto primero pertenece a un autor de región arcaizante, probablemente de Salamanca, donde Rojas halló el manuscrito de ese auto, y el resto de la obra responde al habla de la tierra de Toledo.

Así esta comedia genial, que en el siglo XVI formó escuela, y en su turbia profundidad fué admirada universalmente, se publica como obra anónima y escrita en colaboración, al igual de otras producciones españolas que, a pesar de una poderosa fuerza creadora, aparecen ligadas a la estilística colectiva. En lo que toca a la CELESTINA, su fuerte unidad de concepción artística (argumento único de los que impugnan la multiplicidad de autores) se explica bien porque en el auto primero está, como en semilla, la obra entera, siendo probable además que ese auto fuera acompañado del argumento de la comedia. Un rótulo de la edición de 1501 declara el propósito general de la obra «en reprehensión de los locos enamorados, que vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dizen ser su dios», y en las escenas iniciales del auto primero Rojas había recibido ya del autor anónimo esta divinización del amor, cuyo supremo deleite en la contemplación de la amada sólo es comparable al que promete la bienaventuranza celestial. Las blasfemias de Calisto en adoración de Melibea, que las primeras escenas contienen, no son sino derivación de las que acostumbraban los poetas del período de Juan II, y cuyo rastro conserva el idioma en varios trasplantes del vocabulario religioso al profano, comenzando por la palabra *gloria* que Calisto y Melibea, lo mismo que los poetas del CANCIONERO GENERAL, usan en el sentido de placer vehemente, acepción que la voz no desarrolló en francés ni en italiano.

De igual modo que la idea directriz, el autor anónimo del primer auto impone un estilo al autor medio anónimo de los autos restantes. El encubierto Rojas admira el auto primero por su «estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído», y esa elegancia guía al continuador para reflejar, aunque muy literatizada, el habla conversacional de los varios círculos de una sociedad entre cortesana y universitaria cual era la de la docta Salamanca. Como el verso de Jorge Manrique, frente al de los poetas de Juan II, la prosa de la CELESTINA representa un gran cambio frente a la prosa retoricista, aunque no tan radical. Es obra de transición a la sencillez. Razón tenía Valdés para su tiempo en decir que como la CELESTINA «ningún libro hay escrito en castellano donde la lengua esté *más natural*, más propia ni más elegante»; su diálogo inaugura esa naturalidad y cristalina transparencia que caracteriza el lenguaje del siglo XVI. Contra el encumbramiento de antes, deseoso de oscuridad, muestra una pasión de claridad aun en medio de los muchos restos de retoricismo que conserva, y aun a riesgo de caer a cada paso en la redundancia de «amontonar vocablos» censurada por Valdés; pero esa misma redundancia no es especial de Rojas, pues en forma depurada viene a ser nota estilística de todo el siglo XVI, como que su germen está en los autores latinos, entonces tan estudiados.

La gran novedad de la CELESTINA (por más que sea comedia irrepresentable como tantas otras de la latinidad medieval y del renacimiento) fué la de crear el diálogo prosístico. En el precursor inmediato, el CORBACHO del Arcipreste de Talavera, sólo hallamos aislados monólogos del habla familiar; el hilo dialogal que reúna y avive esos trozos sueltos, formando interlocución, sólo aparece en la CELESTINA. En este diálogo ciertos procedimientos estilísticos, ya usados en el CORBACHO, reciben ahora el pulimiento y gracia con que se trasmiten a los períodos siguientes. La aludida amplitud redundante que toma el discurso cuando llega a una extrema animación, busca en la CELESTINA, más que en el CORBACHO, ameno interés sentencioso («La vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de

pensamientos... manzilla de lo pasado, pena de lo presente, cuidado triste de lo porvenir... choza sin rama que se llueve por cada parte»...; *Auto* IV). Otro procedimiento, utilizado antes por el Arcipreste de Talavera, el de las similicadencias gramaticales (dotasse... alcaçasse, etc., comienzo del *Auto* I) tienen en la CELESTINA muy poco uso; lo mismo la verdadera prosa rimada, muy del gusto del CORBACHO, ofrece pocos casos en Rojas: «Por Dios que sin más dilatar me digas quien es esse *doliente* que de mal tan perplexo se *siente*, que su passión y remedio salen de una mesma *fuente*» *(Auto* IV), y luego «Tú lloras de tristeza juzgándome *cruel*, yo lloro de plazer viéndote tan *fiel*». *(Auto* XII); estos dos ejemplos pertenecen al habla elegante de Melibea, en momentos de exaltación, y no son ornato literario de extravagante irrealidad como la crítica los juzga, sino estilo realmente usual en la conversación de las damas y caballeros de aquel tiempo en que la afición a los cancioneros y el arte de trovar formaban parte de las buenas maneras y en que alguna afectación artificiosa de la época anterior se prolongaba con tenacidad, llegando su boga hasta cuarenta años más tarde, cuando don Luis Milán pone semejantes períodos rimados en las conversaciones cruzadas entre los cortesanos de la virreina de Valencia doña Germana de Foix.

También el latinismo, tan censurado en la CELESTINA, tenía uso conversacional muchos años antes, cuando rabí Mosé nos dice que los caballeros y escuderos habían dejado «el puro castellano»; y considerado así, dentro de su momento histórico, vemos que Rojas representa siempre una fundamental atenuación de la anterior artificiosidad. Algunos de los latinismos de la CELESTINA han sido desechados por el idioma: *cliéntula* (III), la «novedad *incogitada*» (VI) «los rayos *ilustrantes* de tu claro gesto» (XII), pero muchos han prevalecido: *súbito, perplexo, ilícito, fluctuoso*, etc. Los elementos librescos del lenguaje, que tanto desbordan en el período anterior, aparecen ahora reducidos a un mínimo. Melibea al morir quisiera decir a su padre «consolatorias palabras... coligidas e sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me man-

davas leer»; pero no incurre en ningún recuerdo erudito. En cambio las alusiones mitológico-historiales a la antigüedad se hallan, no sólo en el lamento de Pleberio, sino a veces en boca de la alcahueta y de los criados; ahora nace el tipo del sirviente docto que luego hace tanto papel en la comedia nacional y que sin duda tiene también fundamento real en el criado del caballero estudiante en Salamanca. Esas citas histórico-clásicas, propias de toda la edad renacentista, aparecen pocas veces en boca de los personajes nobles. Hasta en alguna ocasión, como arrastre de la época anterior, reaparece el metaforizar libresco que mantiene el lenguaje en la esfera de lo no sentido sino a través de la literatura; Calisto describe a su criado Sempronio los cabellos de Melibea: «¿Ves tu las madexas de oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos» *(Auto* I), es decir, hace comparación con cosa que ni el amo ni el criado vieron en su vida. En otra ocasión, en un estado de desvarío, el habla de Calisto choca con la de su criado, empleando una designación mitológica de la hora del día: «... ni comeré hasta entonce, aunque primero sean los cavallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, quando han dado fin a su jornada», y Sempronio: «Dexa, señor, essas poesías, que no es fabla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di: aunque se ponga el sol, e sabrán todos lo que dizes» *(Auto* VIII). El criado, usando hasta una triple reiteración, impone la claridad a la oscuridad remontada del señor, afirmando que un nuevo gusto viene a imperar en el lenguaje literario.

El momento de transición hacia una nueva edad del idioma es visible, tanto como en el estilo de la CELESTINA, en sus formas gramaticales. Una obra maestra, como esta comedia, aparece escrita en una lengua indecisa, llena de sincretismos hasta en sus formas fonéticas, mezcla de formas tan notable como la *f*— inicial alternando con la *h*—, los grupos de consonantes simplificados o no, el timbre de la vocal protónica abierto o cerrado, usos en que continuamente vacilan tanto el autor como las primeras ediciones conocidas, desde la de 1499 a la de 1502.

Conceptismo poético del Cancionero General.

Como la prosa de la Celestina representa una transición, acogiendo muchas formas lingüísticas arcaizantes, muchos restos del retoricismo y primer culteranismo del tiempo de Juan II, también en la poesía del Cancionero General de 1511 hallamos un tránsito en el lenguaje y en el estilo literario, pues, dentro del ambiente cortesano, ni aun el mismo Jorge Manrique solía adoptar la ejemplar llaneza de la famosa elegía. El estilo que más privaba consistía en un primer conceptismo, anuncio del segundo que floreció en el siglo xvii. Los poetas contemporáneos de los Reyes Católicos, coleccionados por el gran Cancionero, reaccionan mediante ese conceptismo contra el retoricismo de antes, de igual modo que el conceptismo seiscentista combatirá al gongorismo. Ellos, como los conceptistas de la época barroca, cultivan por lo común una artificiosidad de pensamiento expresada con claridad de lenguaje. Así ellos agradaron en la época barroca a un poeta también de transición como Lope de Vega y a un conceptista como Gracián. Lope en 1620 admira las «agudezas» y sutiles rasgos de ingenio que halla en los poetas del Cancionero General, expresados con lengua clara, en contraposición a la poesía culterana llena de metáforas y de hipérbatos. Gracián en 1648 cita a docenas muestras de agudezas en el mismo Cancionero, llenas de «alma conceptuosa», oponiéndolas a la poesía gongorista que todo su cuidado pone en la cultedad del estilo y oscuridad de la frase.

La reina Isabel y el humanismo.

Esta lengua literaria, tanto prosística como poética, vacilante aún en conservar varios sincretismos arcaizantes, mal olvidada aun del retoricismo o empeñada en reacciones de complicada agudeza, esperaba ser fijada gramaticalmente, necesitaba, conforme al verdadero humanismo, clarificar el des-

bordado caudal de erudición, algo turbio aún en la CELESTINA. En ambas tareas debemos reconocer la parte que cupo a la reina Isabel, como animadora de la vida cultural.

En el matrimonio regio, Fernando representa la concepción de los grandes planes políticos; Isabel, los propósitos más ideales, así como el espíritu selectivo, indispensable para encaminar toda acción hacia su mejor resultado. Ella, que según Lucio Marineo Sículo, hablaba la lengua hispana «graviter et ornate», solía repetir que «el que tenía *buen gusto* llevaba carta de recomendación», dicho donde aparece por primera vez en el idioma esa metáfora del *gusto* sensual para indicar el sentido de lo oportuno en cada caso, que acierta a dar a las acciones el agrado, el tino y el éxito. Isabel no hacía en su frase sino interpretar el espíritu general del Renacimiento; luego veremos cómo, según ese espíritu, la literatura antepone la selección a la novedad y a la inventiva, con criterio completamente opuesto al de la época anterior.

La reina ejercía sobre aquella sociedad muy directo influjo educativo. Ella fué gran propagadora de la afición a las letras clásicas que la CELESTINA literatiza suponiéndola extendida hasta entre las clases más bajas. Cuando Nebrija publicó su GRAMÁTICA LATINA, en Salamanca 1481, Isabel se puso a estudiar latín, y al año sabía ya traducirlo. Juan de Lucena, el empedernido retórico de la época anterior, nos dice cómo aquella «muy resplandeciente Diana» cuidaba de restaurar la latinidad en Castilla, con igual afán que cuidaba de los campamentos y batallas en la guerra de Granada o de la justicia en el gobierno, y comparándola a su hermano y antecesor Enrique IV exclama: «jugaba el rey, eramos todos tahures; studia la reina, somos agora studiantes»; y en efecto, todos querían emular con la laboriosidad erudita de la soberana. Ella, sin cejar en su propósito con los años, en cuanto reconquistó a Granada, encargó al humanista milanés Pedro Mártir de Anghiera el educar a los jóvenes de la nobleza, y se preocupaba de amonestar a los duques de Villahermosa y de Guimaraes que

no faltasen nunca a las lecciones. En 1495 asistían a las clases 40 jóvenes, a quienes el viajero alemán Münzer oía recitar a Horacio y a Juvenal. El estudio de Pedro Mártir acompañaba a la corte en Granada, en Zaragoza o en Madrid. El primer Duque de Alba, a los cincuenta años, estudiaba las humanidades, y el Duque de Denia a los cincuenta y seis empezó a aprender el latín.

NEBRIJA.

Por mandato de Isabel, Alonso de Palencia había publicado su UNIVERSAL VOCABULARIO EN LATÍN Y EN ROMANCE (Sevilla, 1490), primer esfuerzo lexicográfico romance, muy notable aunque con propósito latinista; pero Palencia, a pesar de sus estudios en Italia con Jorge de Trebisonda, era espíritu tan poco renaciente que maldecía de las preocupaciones arqueológicas de Paulo II, y hombre chapado a la antigua, aun sigue la práctica juglaresca medieval de pedir a sus lectores una oración como pago. No es él, sino Nebrija el propulsor de los principios humanistas.

Dieciocho años menor que Palencia, Nebrija traía de su decenio juvenil en Italia aspiraciones muy modernas: le preocupan las cosas de este mundo en sí, sin necesitar mezclarlas al más allá; no piensa ascéticamente ni cree oportuno pedir oraciones como premio, sino que pone «delante los ojos una grande esperança de inmortalidad», pretendiendo «gloria inmortal» por su empeño en depurar la latinidad y «desbaratar la barbaria, por todas las partes de España tan ancha y luengamente derramada». Tales pensamientos expuestos en la dedicatoria del LEXICÓN latino (1492) y del diccionario romance (1495) y cifrados en los dos neologismos semánticos *barbaria* e *inmortalidad*, inspiran toda la poligráfica obra de Nebrija. Pero éste, lejos de encerrarse orgulloso en su erudición latina, despliega su principal originalidad creadora, para escribir una GRAMÁTICA CASTELLANA, veinticuatro años antes que se publicase la primera gramática italiana, y cuarenta an-

tes que la primera gramática francesa. Dió así curso por primera vez en la Europa humanística a la dignificación de la lengua vulgar, concepto que el Renacimiento teorizó después insistentemente. Recordando a los dos patriarcas de la filología clásica, quiere Nebrija reducir a arte la lengua castellana «e hazer en nuestra lengua lo que Zenódoto en la griega e Crates en la latina». Así, con plena clarividencia, expresa la magnitud de su empresa en la dedicatoria de la Gramática a la Reina; que también esta «resplandeciente Diana» anima con su gusto erudito la gran novedad del intento filológico, aunque sin ella saberlo.

La Lengua, la unidad nacional, el imperio.

Porque el pensamiento de una gramática de lengua vulgar era cosa tan inaudita que, cuando hacia fines de 1486 Nebrija presentó muestra de su obra en Salamanca a la Reina Católica, ella, tan estudiosa en la gramática latina del mismo Nebrija, preguntó para qué podía aprovechar un Arte de la lengua vulgar. Entonces, el obispo de Avila y confesor de la Reina, Fray Hernando de Talavera, arrebató la respuesta a Nebrija, según éste recuerda a la Reina: «Que después que Vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros e naciones de peregrinas lenguas, y con el vencimiento aquellos ternían necessidad de recebir las leies quel vencedor pone al vencido, e con ellas nuestra lengua, entonces por esta mi Arte podrían venir en el conocimiento della, como agora nosotros deprendemos el Arte de la gramática latina para deprender el latín». Estas palabras pronunciadas años antes, pero publicadas en agosto de 1492 cuando Colón se disponía ya a zarpar en busca del imperio del Gran Can, fueron profecía ambiciosa.

No sólo los pueblos bárbaros, decía a la reina el obispo, sino los vizcaínos, los franceses, los italianos y cuantos tienen trato con España, podrán aprender en la nueva obra de Nebrija. El Renacimiento, avivando la conciencia de los fines particulares de cada pueblo, inducía a mirar la lengua propia de

cada uno como definidora de la nación y como instrumento del dominio y del imperio nacional, a diferencia del latín, propio del imperio universal de la cristiandad que la Edad Media había concebido. Una docena de años después de la Gramática de Nebrija, el obispo de Marsella Claudio de Seyssel, glorificador de «la gran monarquía» de Luis XII (el vencido rival de Fernando el Católico en Italia), preconizará por su parte la necesidad de cultivar la lengua francesa, como un agente de imperio: propáguese entre los italianos la lengua y la «literature» francesa como lo está en el Piamonte, y pronto Italia se hará francesa.

Pero además, Nebrija expone a la Reina cómo la lengua servirá a la unidad indestructible de la nación: «Por la industria, trabajo e diligencia de Vuestra Real Majestad... los miembros e pedaços de España que estavan por muchas partes derramados, se reduxeron e ajuntaron en un cuerpo e unidad de reino, la forma e travazón del cual assí está ordenada que muchos siglos de injuria e tiempos no la podrán romper ni desatar»; y una vez logrado esto, no queda sino que florezcan las artes de la paz, siendo primera de todas la de la lengua, pues «ésta hasta nuestra edad anduvo suelta, fuera de regla» y sujeta a tantas andanzas, que lo escrito hace quinientos años parece escrito en otro idioma. «Y porque mi pensamiento e gana siempre fué engrandecer las cosas de nuestra nación y dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor emplear su ocio... acordé ante todas las otras cosas reducir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora e de aquí adelante en él se escriviere pueda quedar en un tenor y estenderse en toda la duración de los tiempos que están por venir», para que no se pierdan los hechos loables que los historiadores encomiendan a la inmortalidad, ni las demás cosas peregrinas y extrañas que se digan en castellano.

Por primera vez una lengua moderna piensa en la necesidad de ser fijada, para expresar cosas grandes y consagrarlas a la perpetuidad de los siglos venideros, y es Nebrija quien da

vida a esta idea renacentista, guiado por el ejemplo del griego y el latín, que reducidos a un arte, siempre «quedan en una uniformidad», a pesar del transcurso de los tiempos. Cegado por el brillo de tal ejemplo, Nebrija no tiene presente la distinción de una lengua viva y una muerta, y ambiciona dar a la lengua moderna la inmutable estabilidad que las lenguas clásicas tienen en las gramáticas.

Nebrija se proclama, con razón, primer inventor de este pensamiento de fijar una lengua moderna, «lo cual hezimos en el tiempo más oportuno que nunca fué hasta aquí, por estar ia nuestra lengua tanto en la cumbre que más se puede temer el decendimiento della que esperar la subida». Esto es dicho por Nebrija después de haber sentado que la lengua sigue al imperio de tal manera que con él comienza, con él florece y con él decae. Y sin embargo el imperio hispano aún no había descubierto América, ni la lengua había hallado todavía sus más grandes decubridores; el optimismo entusiasta del gran humanista andaluz adivinaba la cumbre a que aun no se había llegado.

Estos altos pensamientos de Nebrija realzan el valor de la Gramática a la que sirven de prólogo. En ella se aplican por primera vez a una lengua vulgar los métodos humanísticos, con los conocimientos filológicos e histórico-literarios del idioma que antes sólo se ejercitaban en el estudio del latín o del griego. Pero tan excelente obra quedó sin eficacia pedagógica. Se creía comúnmente, como había creído la reina Isabel, no ser necesario arte para la lengua propia; Juan de Valdés pensaba también así; y la Gramática nebrisense después de 1492 no volvió a ser reimpresa, en contraste con las INSTITUTIONES LATINAE del mismo Nebrija, que indispensables para la enseñanza, no cesaron de ser reeditadas hasta el siglo XIX. Tuvo que mediarse el siglo XVI antes que apareciesen otras Gramáticas del Español, y ésas con propósito más modesto y práctico, para aprendizaje de extranjeros. El Licenciado Villalón publicará

también su GRAMÁTICA en 1558, censurando displicentemente la de Nebrija como mero calco de la Gramática latina.

Mayor influjo tuvo el DICCIONARIO de Nebrija, reimpreso casi tanto como las INSTITUTIONES. Primera catalogación general del léxico, sirvió de base a todos los trabajos posteriores; las precisiones definitorias que Nebrija se esmeró en establecer fueron a menudo acogidas por Covarrubias y demás Diccionarios hasta hoy.

Ramón Menéndez Pidal.
Cuesta del Zarzal (Chamartín de la Rosa).
MADRID (España).



PABLO PICASSO
Cerámica



Dibujo de LUIS MOYA

ENRIQUE LARRETA: DE AVILA A LA PAMPA

POR

GONZALO ZALDUMBIDE



NOMBRAR la pampa es recordar una llanura circundante como la del mar, *toujours recommencente* como la del mar del CIMETIERE MARIN.

Pampa uniforme. Su sosegada amplitud no por sosegada es menos emocionante que si se alzara y se hundiera entre escarpados montes y profundas selvas. No es el dédalo de nuestros Andes de inmovilidad sólo aparente, en ignota combustión de entrañas, en perpetua fuga de su humus bajo las lluvias y desgaste de sus aristas y crestas bajo el ala incesante de los vientos, con sus pendientes acuchilladas de grietas, llagadas de abras que nunca acaban de cicatrizar, cortadas por despeñaderos súbitos como suicidios y por torrentes que sólo aspiran a remansarse en algún lejano estuario y hacia él aceleran y se precipitan como a su destino único.

Por contraste, aquella verde planicie inmensa da al hombre la sensación de una llegada definitiva.

Tierra unida, simple y humana, como hecha para el bienestar del hombre; no avara y dura como la nuestra que sólo entrega su arisco y recóndito seno al afán de quien trepa, se agarra, la perfora con desgarradora insistencia.

Bien conocéis la atormentada configuración de nuestra cordillera, «espina dorsal del continente»... En cambio, allá se está esa buena tierra, tendida como promesa inmediata y cordial: ¡Canaán!

Las Geórgicas de esa virgiliana comarca de pastos y cereales, ubérrima sin otro énfasis que el volumen de sus cosechas, han sido ya descritas por viajeros, estadistas, historiadores y por muchos poetas propios. Su primitivo cantor, inhábil, todavía ingenuo, el venerable arcedíano don Martín del Barco Centenera, le auguró ya, desde los comienzos del siglo XVI, la segura grandeza, en estrofas pesadas, toscas, chirriantes como las carretas que habrían de cruzar luego, cargadas de gavillas y al paso de tardos bueyes, esos campos holgados del porvenir.

Tierra unánime, no se la canta bien sino en coro, con voces graves: el solo lírico que irrumpe con voz aparte suena ahí endeble y transitorio. El mismo Rubén Darío, tan personal, como intuyendo aquel sentido unanimista de la pampa, allanó las décimas solemnes de su Canto a la Argentina en un como canto gregoriano. Pauta de canto llano es en verdad la adecuada a esa liturgia de la mies opima, del rebaño feliz, del suelo próspero, del horizonte por todos lados igual.

Granero del mundo ahora, esa extensión de los rebaños innumerables, de la abundancia colmada, fué empero, para sus primeros pobladores blancos, el país del hambre. Recordad el punto de partida hacia la futura grandeza, tal cual nos lo fija el relato de uno de ellos, un soldado de la conquista, por casualidad y para mayor gracia un alemán, el célebre Ulrico Schmidl, venido con Mendoza en 1534. Pues él cuenta cómo, habiéndose robado unos tres españoles un caballo para comérselo a escondidas y no morirse de inanición, fueron colgados. Pendidos todavía de la horca esos cadáveres, otros españoles aún más famélicos, al caer la noche despezaron «los muslos y otras porciones del cuerpo de los ahorcados, se los llevaron a sus chozas y allí se los comieron». Y añade:

«También ocurrió entonces que un español se comió a su propio hermano que había muerto.»

«Esto ha sucedido. precisa el buen Ulrico, el año de 1535, en el día del Corpus Christi», en la recién mal fundada Buenos Aires.

«Y en este viaje, concluye, murió de hambre la mitad de nuestra gente.»

Los indios mismos no tenían mucho de comer: incierta pezca, caza aleatoria, y sólo en algunas regiones lo que nuestro alemán llama trigo turco (maíz). Y de ello traían a los españoles poco, cuando bien querían.

Ningún aliciente de minas, ni rastros de antiguas culturas, hallaron alli los conquistadores que soñaron con otro Perú. Todo fué per-

severancia heroica, hasta convertir en emporio esa colonia por largo tiempo de las más desamparadas.

La pampa se cubrió de pompa sólo gracias al hombre blanco. Pronto el más suntuoso manto de riquezas recubrió la antigua tierra desnuda. Asombro es para un argentino de ahora, ver prendido a los riscos de nuestras cimas ecuatoriales, por obra de pobres indios, solitarios transeúntes de nuestros páramos, el remendado sayal, de franciscana pobreza, que semejan sus empinadas sementeras. ¡Qué tierra tan difícil! Allá todo está a la mano, el mar de trigo, las dehesas gordas de animales, hasta el confín.

Envidiable llanura sin tasa, ¡cómo trocáramos algún volcán, vano orgullo nuestro, por un buen porqué de llanura!

* * *

Demasiado sabéis cuán insigne escritor es Larreta. Todos recordáis, así no sea sino de nombre, su famoso libro primogénito, el libro heraldo de su señorío en las letras castellanas.

Tan gran escritor surgió a la notoriedad tras apartado esfuerzo.

En vez de frecuentar con breves y brillantes apariciones de actualidad literaria la camaradería de los cenáculos, se ausentó largamente y trabajó en Europa.

Tenía en mente el desarrollo de uno como gran fresco mural, y yéndose a España, convivió con sus personajes en Avila, impregnándose, embebiéndose del ambiente de la ciudad vieja, que él quería ver redivivo para su fábula. Un buen retrato de entonces, por Zuloaga, nos lo muestra ensoñado, con la austera ciudad de las murallas y torreones a sus pies. De no estar en antecedentes, cualquiera lo tomaría como representando a Barrés en Toledo. El aire barresiano está hasta en cierto parecido que el letrado pintor le había dado, acaso subconscientemente, con el autor de SANGRE, VOLUPTUOSIDAD Y MUERTE, de cuya paleta literaria tomó a su vez algunos colores Larreta. Este retrato ha sido bastante reproducido; y no desentona en su casa española de Buenos Aires. Pintura muy 1910, de cuando, en literatura, el alma de las ciudades—Toledo, con Barrés; Venecia, con Barrés y D'Annunzio; Brujas la Muerta, con Rodenbach, y así otras de otros—, era un ejercicio de estetismo interpretativo de profundidades. Esa Avila de los Caballeros tratada por Larreta a lo Tintoreto, tiene en verdad lo que llaman los pintores *gueule*. Perdura en ella el hálito de los sarracenos y de la Reconquista, con su catedral guerrera, templo y fortaleza, sus nueve puertas cerradas al toque de la oración, y el espíritu de su Santa orando y combatiendo aún, y un pertinaz relente

moro en costumbres y pasiones supervivientes. Bella pintura literaria, con un vocabulario exacto, en estilo de época pero aún viviente, por vivido como de dentro para afuera. Libros así no se improvisan; pero libros tales se imponen. Así fué cómo asombró de veras LA GLORIA DE DON RAMIRO. Obra de esfuerzo asiduo, como de erudito; gran libro de meticulosa preparación, de curiosa formación y anticuada atmósfera para respaldo histórico de la veracidad, más que de la verosimilitud, de un retrato de época. Siglo XVI, gran siglo, y nuestro también, por haber España puesto ya su planta en el entonces de verdad Nuevo Mundo. Don Ramiro, vástago de doble estirpe, que se torna únicamente española como ha de serlo la americana, viene a enmendarse, o a empeorar, ya se verá, y por lo pronto a olvidar y a vivir mejor, quizá para mejor morir; fallece en efecto, no lejos del sitio en que aromaba el ambiente una flor de santidad, algo exótica todavía como de trasplante reciente, pero genuino brote hispánico en tierra americana: la Santa Rosa de Lima.

Todavía no estaba de moda la novela mal escrita, que ahora ha cundido como un desafío, a la gramática por ignorancia, a la lógica por prurito anarquizante; que ha cundido entre nosotros porque es más fácil disparatar fingiendo convicción revolucionaria, que ordenar y pulir cosas ciertas, con probidad literaria y por respeto a la verdad, vale decir por respeto a sí propio.

«Pero ésta es obra demasiado bien escrita», se murmuraba; de suerte que aún en su hora—y después más aún—fué reprobado modelo, por su arte paciente y tenaz: ¡estaba, decíase, demasiado bien hecha! ¡Qué de tonterías no se dijo entonces! Y, sin embargo: Desde que los Goncourt llamaron *écriture artiste* cierto estilo preciso, no precioso, fué menester cuidar como nunca de la forma. Tras las poderosas novelas de un Balzac—tan desgreñadas francamente, porque no tenía ese gran genio creador, acosado de necesidades y de ilusiones enormes, tiempo de pulir, antes bien, lanzaba sus tallas heroicas como inacabadas adrede, a la manera de un Rodin, aumentando quizás así su fuerza de dominación—(y algo semejante acontece con Sarmiento, el león de la pampa)—, se comenzó a exigir y a emplear un supremo celo de la forma. Flaubert, en SALAMBÓ, en LA TENTACIÓN DE SAN ANTONIO, agotaba el poder del estilo, se agotaba en el esfuerzo de la lima.

Zola parecía un bárbaro. Genios fáciles y felices como un Anatole France, encantaban por otro lado con el toque de la perfección, la sabia sencillez, sencillez cargada de sabiduría de siglos pero ligera como una euforia. Barrés, con su primer alarde «bajo la mirada de los Bárbaros», comenzaba a darnos en sus hojas de temperatura, el gráfi-

co ascendente y descendente de su fiebre, la escala puntiaguda de sus crispaciones de ultrasensitivo. Y detrás de los Alpes, el que Vogué llamó *le beau felin du* XIXeme *siècle*, el hermoso felino del siglo, Gabriel D'Annunzio *l'Enfant de Volupté*, el mimado de la voluptuosidad, escribía sus profanos breviarios del placer.

Hasta en la prensa diaria se veían prosas perfectas : escribían en el «Fígaro», Gerard D'Houville, Colette, Femina (Mme. Bulteau) que en su novela *La Lueur sur la Cime*, bajo su otro pseudónimo, Jacques Vontade, aparecía más danunziana que D'Annunzio, más wagneriana que Wagner..

Pero, así como en Francia no hay libro mal escrito—los hay buenos o malos y aún mediocres; pero mal escritos no los hay—, podría tal vez decirse que en América acontecía lo contrario : por lo común no había libro bien escrito, vale decir que no hubiese de ganar al haber sido escrito de otro modo.

Aun los mejores son de estilo cursivo; y aún entre los poetas todavía la elocuencia se confundía con la oratoria, la emoción con la sensiblería; como, entre los prosistas, la corrección era generalmente pedantería, la originalidad enrevesamiento; la sentencia, lugar común; los vaticinios, falsa profundidad.

Darío trajo a las letras americanas más música que pensamiento, pero nos hizo dar un gran paso. Cuando apareció LA GLORIA DE DON RAMIRO ya América estaba, pues, más leída, como solemos decir; la literatura europea, la francesa, en particular, habían educado más modernamente el gusto, se apreciaba el estilo difícil antes que el cursivo.

Tuvo, pues, a pesar de todo, lectores preparados esa antología de episodios medievales y renacentistas, moriscos y castizos, hidalgos y bohemios. Fué de verdad sorprendente en un argentino tan raro saber, acierto de seguridad tan magistral. Ese libro apretado y erguido, sobre fondo arcaico, era una proeza, era una hazaña. Vino luego ZOGOIBI a hablarnos de la pampa : piedra de toque de lo cercano, lo propio, lo comprobable : Dominio neto de lo argentino, ubre nutricia de su nacionalidad.

Los antiguos dramaturgos se limitaban a lo ya sabido : los propios instauradores de la tragedia, los griegos, no se preocupaban de una continua innovación o novedad de asunto. El mismo tema sirvió a muchos autores para la misma tragedia, como en certamen. Pero es que su auditorio, o como si dijésemos su público, era de conocedores, a quienes interesaba la manera más que el fondo, inamovible, del mito, la religión o la historia, que eran el asunto de la tragedia.

7

El poeta, el dramaturgo y el actor lucían en la interpretación sin sorprender al espectador con desenlaces imprevistos.

Nuestro gran humanista el P. Espinosa Polit, en su sabio comentario del EDIPO REY nos muestra admirablemente cómo Sófocles era original dentro de lo consabido, de lo invariable. Pero los autores modernos buscan, especialmente en el teatro, temas inéditos, si los hay dentro de las 36 posiciones en que—según el curioso libro que las enumera, y que así se llama—se resumen todas las posibilidades y combinaciones del drama humano.

Al amplio juego de los elementos predeterminados en todo asunto de amor, fuente siempre inexhausta y siempre la misma, ZOGOIBI aporta por lo menos novedades circunstanciales y concomitantes de lugar y tiempo, en su drama pampeano.

Después de LA GLORIA DE DON RAMIRO, estotro libro apareció como algo inesperado. Parecióme, sin embargo, el más natural. Aquel otro, revestido de tantas galas hispano-moriscas, impedía con su boato que se palpara su íntima veracidad tan certera en el conocimiento y traslado de las pasiones humanas, única base estable de toda obra de imaginación. Obra maestra, LA GLORIA DE DON RAMIRO; gloria hispánica, con visos y fondos de historia y ambiente pretéritos, sostenidos y peraltados por el entono de la lengua, restituídos en la acabada prolijidad del detalle auténtico. Más *nuestra*, por sus características de asunto y paisaje, escenario de costumbres hispanoamericanas contemporáneas, subrayándose en ellas lo peculiarmente americano, fué la de este ZOGOIBI una de las grandes primicias de la literatura americanista, a que tendemos, y en veces logramos.

Pero es el caso que dentro de su propia tierra, tan bien retratada en su belleza, tan bien ensalzada en su espíritu, esta novela fidedigna había suscitado polémicas. Prejuicios más que razones: Que eso no era trasunto de «argentinidad»: que era el relato de una aventura con una mujer de paso, una extranjera, en vez de ser únicamente romanza con una criolla; que eso no era la pampa, porque el protagonista no era un gaucho, sino un señorito a quien el chiripá y la indumentaria gauchesca no le eran congenitales sino de remedo, y que hasta su autor era más bien extraño a las labores del campo siendo un ciudadano cosmopolita de vocación.

* * *

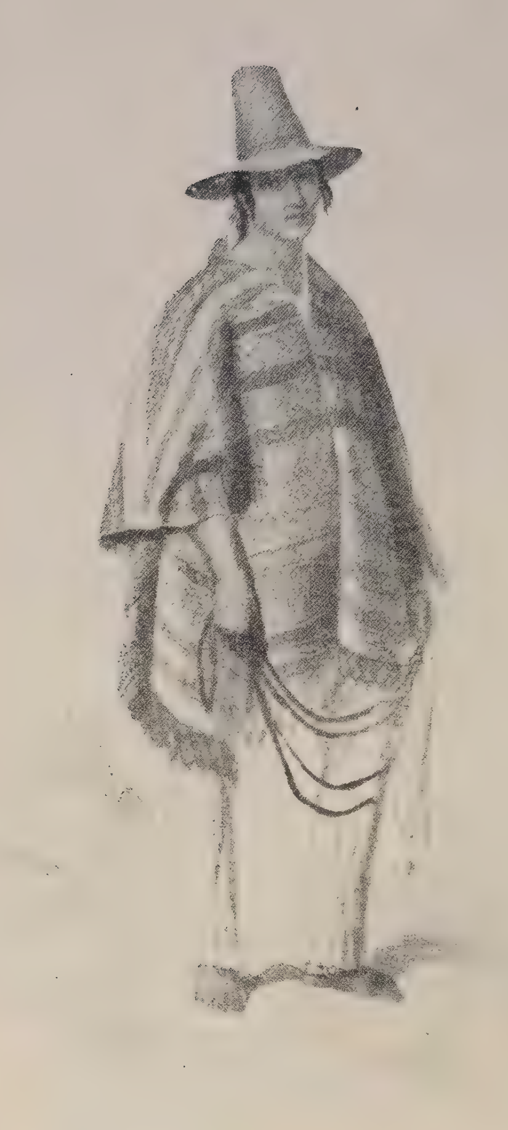
Pero es claro que bien podía ser la obra buena sin ser un hijo de la gleba el protagonista y siendo su autor solamente un observador pero perspicaz. Cuestión, como se ve, mal planteada, y polémica que



Representa el modo de enlazar el ganado manso [illegible] los campos de [illegible]



[illegible]



GAUCHO (cercanías
de Buenos Aires)

en suma no nos concierne: además, ciertas obras tienen que ser contempladas de fuera para saberse de verdad lo que encierran de universal detrás de lo circunstancial, en detalles discutibles sólo *in loco* como más o menos exactos.

El hecho es que de mi primera lectura del ZOGOIBI guardaba un recuerdo de encantamiento. ¿Era sólo la magia de sus descripciones en estilo alucinante? Ganas tenía de releerlo, porque *a thing of beauty is a joy for ever.*

A través de esta segunda lectura, que es siempre la necesaria, aunque es tarea que muchos suelen ahorrarse para no más de opinar, no por eso menos categóricos, enunciaré sólo una impresión, un parecer, que no un juicio.

No tengamos, sin embargo, empacho en asentar, de entrada, que Larreta es escritor de gran raza, y de los mayores de la lengua. (Ya la lengua de este estilista, digámoslo entre paréntesis, es, por añadidura, un crisol donde se han apurado quintesencias destiladas a lo largo de amorosas y morosas lecturas de la mística y la picaresca españolas, decantando arcaísmos en filtro de modernidad).

Sentada esta premisa de altura, lo mismo os dará que tal autor trate un asunto u otro, que a cualquier materia sabría darle realce. Escojamos, con todo, ésta de sabor americano. Halaga el gusto paladear del vino propio.

Pues bien, tras el impresionante cuadro hispano-arábigo de Don Ramiro, he ahí que Larreta nos dió, en exornado marco, su bello paisaje pampeano.

* * *

ZOGOIBI significa: desgraciadito, desventuradillo: ¡qué tal si Larreta intitulaba «El desventuradillo» a su gran novela, en vez de aquel vocablo oriental, eufónico, y evocador de algún desconocido hechizo que prestigia su fábula como un amuleto!

ZOGOIBI lleva como subtítulo *El dolor de la tierra.* Mas no es la tierra la que ahí sufre y cambia. La pampa en sí permanece inmune; no le afecta ni el avance de las fábricas, que no llegan con sus chimeneas humeantes a desflecar la orla de los contornos de ese horizonte de inmensidad. Es sólo el gaucho, su dueño, su poblador y su intérprete nato quien se va, se aleja, se ha ido ya, está desvaneciéndose hasta en el recuerdo: evocada silueta, conjuro póstumo. Pero esto, que es exacto y era inevitable en el espacio y la época, ha sido utilizado, como el primer reproche a esta novela que muy bien dice otro dolor de la tierra. Descaracterizado y todo, venido a menos o trans-

formado, queríase forzosamente fuese un gaucho el protagonista, para encuadrar en la noción común de la pampa. Y en ZOGOIBI, el protagonista es un joven señor, que ama y comprende la pampa, pero no la encarna como silvestre fruto de sus soledades. Es un *gentleman farmer*, un *campagnard gentilhomme*, un hidalgo del campo, refinado por hábitos de gran ciudad y por lecturas europeas; de casta de hidalgos no ya exóticos en la tierra o como trasplantados recientemente, sino compenetrados con ella por obra de generaciones unimismadas con la región.

ZOGOIBI no habla en primera persona. Pero el autor, detrás de él, le presta todo su sentir poético de la pampa, circundándolo de un ambiente de tradición y de paisajes; y sin hacerlo símbolo de nada ni alegoría moral al trasluz de los acontecimientos, le infunde una vida congruente con el contrastado drama que quiere desarrollar; en la pampa, como escenario, en la vida universal, como fondo.

Drama que pudiera acontecer, que ha acontecido sin duda a los propios argentinos, mil veces en París, cien veces en el mismo Buenos Aires: el de la aventura con aventurera extranjera, que uno sabe siempre cómo empieza, rara vez cómo acaba; sabiéndose, sí, de antemano, que ha de acabar mal. Esta vez, préstale la pampa sabor nuevo y doble sentido.

Entremos en el relato, y digamos una vez por todas que, de principio a fin, hay a cada paso una fina observación precisa, trazos, párrafos, páginas enteras de sobrio y potente esplendor literario, no gratuitos ni intercalados de relleno, sino insertos en la acción como un acompañamiento de melopea más vasta que las cambiantes vicisitudes de los personajes.

Se abre el libro con un buen cura español, andaluz por añadidura, que suele platicar, a solas, con su casulla y su armario en la sacristía, con la nostalgia de su villorrio velada por la atracción de la nueva tierra que ya lo ha absorbido.

Le ha llamado para consejo y consuelo en su nueva congoja Lucía, la novia de Federico, que moraba con sus tías en el campo, en lo que llamamos nosotros una hacienda no más impropiamente que llaman estancia los argentinos a lo que a su vez no tiene en España nombre específico entre granja, alquería, cortijo, hato, majada o quinta. Novio y novia moraban en sus campos heredados; vida llena de esa noble sencillez de castellanos viejos, ahí sembrados con las costumbres, la religión, la non-curanza españolas de otro tiempo.

Las tías de la huérfana, austeras sólo en religión, bondadosas y suaves en lo demás, como lo fué su madre, recelan de la ortodoxia del novio, que no practica, y hasta profesa con jactancia de escéptico cierta indiferencia en lo tocante al dogma y sobre todo a la asidua

frecuentación de los sacramentos, prefiriendo la de los libros franceses, libertinos todos para esas buenas señroas. Hay que decir que el catolicismo argentino, no sólo en las clases elevadas, sino en la media y popular, y mayormente en las campesinas, es más hondo, más serio y más fijo que el que suelen atribuir a Quito de oídas, por reiteradas afirmaciones de sedicientes librepensadores. Como es sabido, más gustan éstos de la libertad de no pensar que de pensar libremente.

El lector entra con el cura en la casa de las tías y les va conociendo exactamente, a toques rápidos y certeros. Familia troquelada en los antiguos cuños de la tradición, conforme a sus tipos y temperamentos.

Federico vive en una estancia cercana con su madre y su abuela, «que ponían en su vida zahumerios de antaño, a pesar de sus burlas. Igual que muchas señoras de su época, misia Adelaida era suspicaz e inteligente, encima de todo, un dechado de buenos modales, de aquellos modales exquisitos que dejara España en América, cortesanía sin afectación en los varones, discreto señorío en las hembras, noble aroma solariego que suele respirarse, hoy mismo en una que otra casona de las provincias del interior». Esto que observa un argentino en su tierra cosmopolita, ¿podríamos decirlo también nosotros, donde todo señorío ha venido a menos, bajo el cundiente aplebeyamiento de usos y costumbres?

Larreta había puesto el apellido Ahumada a su joven héroe, en reminiscencias de Avila y de la Santa Doctora, siguiendo el linaje de Santa Teresa en América a través del libro de nuestro ilustre compatriota el Arzobispo Pólit. Uno de sus hermanos tuvo casa y solar en Quito, donde es ahora el Convento de Santa Catalina. En la novela, don Alvaro, pregúntase «si esos Ahumadas de la Argentina descendían de algún hermano de la Santa». «Acaso de Jerónimo, Pedro, Antonio, Agustín. Los siete hermanos, unos con el nombre de Ahumada, otros con el de Cepeda, ilustraron desde la Florida hasta Chiloé la historia de la conquista. Rodrigo el predilecto de la Santa, el compañero de su niñez, el que jugaba con ella en el jardincillo de Avila, estuvo en Mendoza en la primera fundación de Buenos Aires y murió luego a orillas del Pilcomayo, matado por los guaraníes. Cuanto a Agustín, el heroico soldado cantado por Ercilla, fué nombrado Gobernador de Tucumán; nada tendría de extraordinario que anduviese también haciendo de las suyas por Catamarca. Además, le dice a Federico el Cura: no hay sino mirarle a usted la cara. Sí, hombre, que tiene usted la traza del abulense rubio, pelo de trigo, ojos de color de sierra lejana.»

Del libro de Monseñor Pólit, Arzobispo de Quito, arriba citado, y de dos sucesivas ampliaciones publicadas por el mismo en Quito, con alguna posterioridad, se desprende, según datos entresacados por mi ilustre amigo Julio Tobar Donoso, el historiador que tanto sabe de lo nuestro en lo antiguo y en lo moderno, que, de los siete hermanos de Santa Teresa de Avila, cinco estuvieron en Quito, inclusive Agustín de quien habla más en particular Larreta.

Como se verá por esos datos, que van a continuación, tan sólo Rodrigo y Pedro parecen no haber estado en Quito, de fijo por lo menos. Los otros sí largamente; además, combatieron, los cinco, en Iñaquito, al lado del Virrey y contra Gonzalo Pizarro, y los cinco fueron heridos en esa misma batalla, la más significativa para el sentido trascendental de la historia de América.

He aquí sus nombres y destinos:

Los hermanos de Santa Teresa, nacidos del segundo matrimonio de su padre, fueron:

1.º HERNANDO, compañero de Pizarro, en la conquista del Perú. Hizo con Díaz de Pineda la primera entrada a Quijos, al Oriente de Quito. Estuvo en la primera fundación de Guayaquil. Peleó en Iñaquito, al lado del Virrey Núñez Vela y llevó el estandarte real. Fué gravemente herido, pero pudo huir y trasladarse a Pasto, donde se casó y avecindó. Fué regidor y justicia mayor de la ciudad, donde murió.

2.º RODRIGO, pasó al Perú, para guerrear bajo el mando del marqués Pizarro; fué a la conquista del Río de la Plata. Acompañó a Ayolas en la expedición al río de Paraná y por el Paraguay. Parece que no murió en esta expedición, sino algunos años más tarde, pero también en hechos de armas semejantes.

3.º LORENZO, vino a Quito con Vaca de Castro. Emprendió viaje al sur hasta San Miguel de Piura; y en nuestro litoral peleó bajo las órdenes de Diego de Urbina. Más tarde se juntó al Virrey Blasco Núñez y fué herido en Iñaquito. Salvó el sello real y se refugió en Pasto. Pacificado el país, volvió a Quito. Combatió en Jaquijaguana contra Gonzalo Pizarro. Contrajo matrimonio en Lima el 18 de mayo de 1556 con Juana Fuentes y Espinosa; y con ella volvió a residir en Quito, donde dueño ya de encomiendas pingües, pudo favorecer a su santa hermana en sucesivas remesas de dinero para sus fundaciones. Fué tesorero de las Cajas reales, juez de residencia y justicia mayor de Loja, Cuenca y Zamora en la Audiencia de Quito. Muerta su mujer en 1567, volvió a España, donde murió.

4.º ANTONIO, recién llegado a América, se unió también al Vi-

rrey Núñez de Vela y murió a pocos días de la batalla de Iñaquito de las heridas recibidas en ella.

5.° PEDRO, parece que estuvo en las Antillas y más tarde se avecindó, como Hernando, en Pasto, donde fué regidor. Volvió a España; y allí fué protegido por su hermano Lorenzo. Fué un poco truhán, y dió, como Agustín, muchas preocupaciones a la Santa.

6.° JERÓNIMO, indisolublemente ligado a Lorenzo, siguió casi siempre las vicisitudes de éste. Fué herido en Iñaquito; siguió luego a Pasto; concurrió también a la batalla de Jaquijaguana; fué tesorero de Quito después de Lorenzo. Murió en Panamá, cuando, con éste, volvía a España.

7.° AGUSTÍN, como Antonio, se unió al Virrey Núñez de Vela, peleó en Iñaquito, donde fué herido. Más tarde marchó a Chile con García Hurtado de Mendoza. Estuvo en la fundación de Cañete, donde fué Alcalde; y después en el descubrimiento de Chiloé. Peleó contra los araucanos y fué también teniente de gobernador de Chiloé. Permaneció cosa de diez años en Chile y después regresó al Perú a solicitar recompensa de sus trabajos. El Virrey Toledo le nombró para su consejo de guerra, le encargó diversas comisiones guerreras y le designó visitador de indios de Charcas y Lima. Más tarde le galardonó con el cargo de gobernador de Quijos. En 1584 fué acusado y preso por exacciones contra los indios, aunque obtuvo absolución. Regresó a España en 1585; y en 1588 se le nombró para gobernador de Tucumán y luego se le otorgó una pingüe encomienda de indios. Pero no alcanzó a llegar a su destino. Murió en Lima en 1591.

Una sobrina de la Santa, de su mismo nombre y vocación, nació en Quito. Fué la primera carmelita indiana.

Rodrigo, muerto en acción de armas en el Paraná, después de grandes hechos heroicos, fué tenido por la Santa como un mártir de la fe en América, realizando así uno de sus ensueños de adolescencia.

* * *

Pero volvamos a nuestra novela, a la pampa:

Federico, continuando la obra paterna, vivió vida de campo, civilizando a sus campesinos cual convenía a su natural, «para evitarles, dice, el peligro de la enseñanza con que enloquece las pacíficas chozas la escuela oficial»... ¡Allá como en todas partes!

«No era solamente la vida de la pampa, era la pampa misma, su tierra, su cielo, lo que amaba Federico en su novia. Aunque no conocía otros países, pensaba que aquella tenía que ser la belleza su-

prema, despojada, sin ringorrangos ni arrequives, el paisaje todo horizonte, que es para muchos la mayor hermosura y trazo de unión soñadora de los ojos y el alma.»

Ya, desde las primeras páginas, en la tercera o cuarta, Larreta nos da de lleno, intempestivamente sintética y abstracta, la que él, con intuición feliz, tiene por esencia de la pampa, cuyas imágenes aparentes describe y desenvuelve, con admirable dominio de identidad, a cada vuelta del escenario.

De entrada, nos la define: «pampa escueta, espiritada, anhelosa, y que a Federico se le antoja la región metafísica por excelencia».

Más adelante, atribuyendo a su cura español estas reflexiones suyas sobre la pampa, Larreta escribe: «Con razón decía el Padre Torres que no había nada más metafísico en la naturaleza que esa comarca de pastores pensativos, amantes a la vez del cantar y el silencio; sólo que para sentirla y comprenderla de veras —tenía razón el cura—, a más de ser algo místico, había que tener su poquitín de geómetra y su poquitín de astrónomo; y sobre todo, saber escuchar la música callada, la música insonora de que nos habla Fray Luis.» «¡Qué don Alvaro!», exclama Larreta para excusar el súbito entusiasmo.

Penetrantes observaciones, frases, como suyas, muy bien compuestas, calificativos exactos, todo lo tiene Larreta al elogiar y definir la pampa. Al querer fijarla como entelequia, se acercó al toque directo, definitivo. La enumeración es tan aproximativa, contornea tan de cerca al objeto, lo circunvala con todos los elementos ya discernidos, que muchos lectores tuvieron, sin duda, la impresión de que Larreta resumió todas las suyas en la palabra: metafísica. Así un crítico argentino, atribuyéndolo con justicia al verdadero autor, establece que Enrique Larreta dijo: «Pampa metafísica» (y lo pone entre comillas). En luminosa convergencia de sus luces, está ahí en efecto, y por dos veces la palabra: metafísica. Con fundamento, pues, dice este crítico: «Todos comprendímos inmediatamente que la expresión era profunda y hermosa, pues sentimos flotar en nuestro espíritu las modalidades pampeanas que tal calificativo, solo, concreta y fija sin que con otro alguno, antes, ello se lograse. La vaguedad soporosa de los horizontes, la infinidad, el misterio, panteísta, la poesía, trasmutación de la materia espiritualizada, fueron dichos con feliz vocablo.» «Y por eso —concluye el mencionado crítico— la expresión cobra la calidad de lo perdurable; en adelante la pampa será metafísica.» «Metafísica paz, divina geometría de abstractos horizontes y tierra despojada», dijo Larreta, en su lapidario soneto: *La Pampa.*

Evidente es la plenitud de concepción que condujo a Larreta a esa síntesis impresionante de pampa metafísica. Vemos además, que su ZOGOIBI la declara y tiene por la región metafísica por excelencia. Cabe preguntarnos, sin embargo: ¿no hay otras regiones del globo, en los propios ingentes Andes argentinos por ejemplo, picos sublimados, perdidos en el éter, que ascienden como soliviados por un arranque de aspiración a lo infinito, a lo ilimitado, a lo innominable, y que merecen acaso más adecuadamente que la pampa ese epíteto supremo?

Natural es pensar que la contemplación de la inmensidad requiera un mirador, un pedestal que por excelsitud domine desde su altura el vasto mundo físico, para ponernos como en potencia propincua a lo metafísico. ¿No os parece a vosotros que la intuición y la premonición de lo indecible, de lo suprasensible, de lo metafísico, se impone más en las cumbres que en lugar alguno de contemplación?

Alguna vez el que os habla, habló de los montes supinos que absortos en éxtasis cósmico se nos aparecen *sub specie eternitatis.*

La pampa nos parece —ya lo dijimos— más bien algo a la medida del hombre; está a un andar con sus pasos, es su remanso, su llegada, su regazo. Aquel horizonte en redondo, es la circunferencia de la que el centro es el hombre, y se desplaza con él, que va manteniendo en sus pupilas el foco de la irradiación que circunscribe la inmensidad. La misma infinitud de la llanura no es sino la extensibilidad y renovación indefinidas de un mismo espacio, la sucesión de círculos eslabonados, infrangibles al movimiento que avanza como inmóvil desplegando en torno el mismo ruedo del horizonte, incesante e igual de confín a confín como el mar.

Así el gaucho a caballo va arrastrando consigo, en su galope, adelante y atrás y a los lados, un dombo de cielo continuo sobre el campo redondo, anillado a su cabeza que dirige el vaivén de su mirada, en abanico como luz de faro.

Cuestión no puramente de palabras, sino de más exacta adecuación del objeto a la palabra única y excluyente que haga más al caso. Sea de ello lo que queráis, no es menos grandiosa que una cordillera la pampa inmensa. Lo admirable en la literatura argentina es que ese centro de atracción y propulsión, la pampa, haya sido cubierto de innúmeras bellas páginas que han humanizado, espiritualizado, ennoblecido el paisaje circundante, sede de un alma nacional, terrígena, incorporada al suelo, agradecida; mientras que la literatura de nuestros montes, la sublimidad terráquea y etérea a la vez, de las cumbres de nuestra cordillera, espina dorsal del globo, está todavía por hacerse: los mínimos Alpes la tienen mayor.

Mirar con detenimiento y describir con exactitud —pues que la exactitud recóndita es virtud inmarcesible de poesía— es lo que más debemos a nuestros paisajes y costumbres, inconscientes y profundos modeladores del alma.

* * *

Pero vamos dejando algo olvidada otra vez la historia de Federico y la extranjera, de la novia y del ambiente familiar. Lucía es, pues, la pureza en persona: que Federico y el cura la ayuden a disuadir a sus tías de la aparente herejía de su novio, y será feliz.

Este obstáculo espiritual tiene sentido solamente visto desde la casa solariega. El verdadero peligro es otro, el que se cierne por ahí cerca, el atractivo perturbador de la extranjera, la venida de lejos, la que se irá lejos, la que encarna a los ojos del imaginativo muchacho el encanto exótico de las novelas devoradas, que injertan baudelarianas flores del mal en el más recio y más castizo tronco. El hispanoamericano es o era más sensible que habitante alguno del orbe a la seducción de lo europeo y específicamente de lo francés. Federico ama entrañablemente a Lucía: esa es la raíz, la médula, la savia de su ser más íntimo. Pero muchos seres conviven o se disputan dentro de cada cual. Y a la verdad, el hombre, en particular el hispanoamericano, se presta a muchas componendas consigo mismo, y así, traiciona sin querer traicionar, sin creer que traiciona. No traiciona en efecto: se desdobla. Naturaleza tan enteriza como pura y cándida, Lucía no podía admitir el doble juego; no puede comprender ni como pasajero el desvío, que no puede ser para ella sino negación. También para Federico sería el reniego de su propia tierra, encarnada en la dulce criatura, si sucumbiera del todo al maleficio.

La forastera es la esposa muy bella de un gringo, que la tiene como su solaz de lujo y su descanso crepuscular tras el trabajo de todo el día en una fábrica suya, cercana a la estancia de Federico. Los amantes se ven en un viejo rancho arruinado, reconstruído al efecto con todo el pintoresco ajuar campesino, trebejos a usanza de gaucho para sorpresa del gusto de la extranjera por lo novedoso. El rancho antañón había sido abandonado años atrás acentuando con ese abandono una leyenda medrosa; y esa atmósfera abusionera de sitio aciago lo protegía de indiscretos; pero no tanto que Lucía al cabo no descubriese el teatro de su verdadero drama.

El rancho, la tapera en lenguaje pampeano, yacía al borde de una laguna linfática, lunática, de mal agüero, donde revoloteaban aves siniestras, extraños silbos, y más extraños silencios.

La extranjera, que no es propiamente una andariega, una aventurera, pero sí una mujer sabia en rodeos y decires, halló en Federico el encanto exótico que ellas buscan, exotismo a la inversa del suyo para Federico: ambos se amaron al amparo de la singularidad y novedad que mutuamente les atrajo, les retuvo; curiosidad primero, pasión luego, vicio después, veneno siempre.

La primera en desintoxicarse es la mujer. Va a abandonar a Federico por otro, antes que Federico le abandone por la otra. Pero los celos y el tan español ahinco de no ceder al rival, así sea sin amor a la hembra, por su solo orgullo de hombre, le hacen a Federico obstinarse en lo que le hastía, encapricharse en lo que desdeña; y aunque en él no es tan crudo ese instinto de selvático amor propio que se aferra a su presa como trofeo de guerra y sello de conquista, Federico cree estar dándole vueltas al engaño, cuando el envuelto en sus propios giros es él.

Así, aunque resuelto, tarda en romper. Y hasta llegó a pensar tardíamente, en realizar, de vencido, lo que triunfalmente soñaba al principio: ir a Europa, conocer a Europa acompañado de esa europea quintesencial. Después, pero satisfecho, o tal vez desengañado, tal vez contrito, volvería a su único amor verdadero, a Lucía, su tierra en su tierra. Pero Lucía —ignorando que era ella quien había vencido, como era natural, seguro, que venciera al cabo— adelantose sin espera, sin esperanza, a frustrar su propia victoria.

He aquí el desenlace: salen los amantes por vez postrera de su escondite. Federico bajo el peso ya fatídico de su desamor y fatiga, en que se volvía a la imagen pura, deshojada la imagen impura, al par que su compañera iba a su lado ya ausente, ya ida.

La tarde había caído y la penumbra se estremecía como cruzada de presagios. Se acercaron como otras tardes al brocal de un pozo antiguo, abandonado, para despedirse; cuando de pronto oyeron uno y otro un ruido de cañas trozadas como al paso de algún furtivo animal; lo que ven acercarse es un bulto arrebujado en un poncho; y Federico —que andaba siempre armado temiendo el acecho de un peón que quería vengarse de él, según aviso que le diera su propia novia sabedora de una vil intriga, cobardemente urdida contra Federico por su rival— prorrumpe en amenaza contra el fantasmal embozado: «ya sé quién sois. Te descubrís o te mato».

«Pero la sombra avanzó; y así que estuvo a un paso de Federico, y como si quisiera sujetarle, derribarle o herirle, alzó ambas manos por debajo del poncho.»

«Federico, sin vacilar, hundióle su arma —su cuchillo de gaucho que antes llevaba al cinto, como elegancia, y desde algúnos días para

posible defensa—, hundióle el arma a la altura del pecho, con toda su fuerza.» Al desplomarse el herido cuerpo sin vida, alargó las manos Federico para sostenerlo.

«Sus manos estremecidas de espanto sintieron la turgencia juvenil de un pecho de mujer que caía exánime.

»¡Lucía, Lucía!...

»En seguida, allí mismo, quitó el cuchillo de la herida donde se quedó clavado, y apoyando el cabo en el suelo, hundióselo a sí mismo, dejándose caer de golpe sobre la hoja en punta, con todo su peso.»

* * *

Termina así la novela. Historia poemática, de contenido muy real entre velos de tornasolada fantasía, toda ella en música interior, música interior, música inaudible que al desprenderse de las frases queda como rigiendo la conjunción de destinos. La impresión de su trágico final será, es claro, más intensa en vosotros a la lectura, o relectura del texto, llevados por el caudal relato, de mano de un escritor tan avezado que no falla en los trances supremos de la emoción.

A aquel fatídico pozo, como también a la laguna, al gaucho, a todos los motivos y temas de su novela, tenía Larreta dedicados, desde antes, sibilinos, cenceños, duros, densos sonetos magníficos, filosóficoparnasianos, en su libro La Calle de la Vida y de la Muerte, libro antológico, de extraordinaria apretura y fuerza.

Con elementos tan largamente elaborados, lentamente sobados y pulidos en lúcida ensoñación de casi toda una vida, en vista de su transposición al arte, mal podía resultarle floja una novela que, eliminando superfluidades, iba organizando en sinfonía la dispersa virtud poética de su mundo real.

Convincente es así la especial y específica belleza que ve en la llanura argentina y que la vemos a la lectura en la belleza y verdad de tantas descripciones y a través del esplendor literario con que las redora. Entre las más acabadas páginas sobre la pampa, perdurarán éstas de Larreta, que no van insertadas como «páginas escogidas» o trozos de selección, sino enhebradas a la acción de sus personajes y más bien creciendo a avances sucesivos, parcos y pertinentes.

* * *

En medio de la pampa —pues siempre, doquiera, en la pampa, se está en la mitad de la pampa, en el centro de su ubicua circunferencia—, Larreta exclama:

«¡Qué tierra para la contemplación!»

Bien quisiéramos oír a algunos de nuestros poetas, con igual conciencia de su poder y misión sobre su propia tierra, exclamar cada cual sobre la suya otro tanto. Bien quisiéramos para nuestras serranías, bien quisiéramos aun para los llanos venezolanos y colombianos que son la pampa del norte, tal cúmulo de grandes páginas como abundan en la literatura pampeana de la Argentina.

Y mirad que allá tienen, con el Aconcagua, con las sierras de Córdova y otras (leed MIS MONTAÑAS), con la hermosura de sus lagos, con la desolación de la Patagonia menos inhumana que nuestra selva amazónica, ancho espacio que llenar soberanamente de espíritu y obras maestras.

* * *

En la literatura argentina, llamando aquí «argentina» a la parte de ella que específicamente tiene por tema lo vernáculo, sucesivas generaciones han ido ganando la pampa como en caravana, en seguimiento del gaucho que cada día se remontaba huyendo de la nueva civilización o esquivándose a su influjo, para preservar la pureza agreste de un tipo cuya nobleza y poesía, inconscientemente labradas y sentidas, hubieran de guardar inmunes los gauchos viejos. Los que se quedaban rezagados a pactar con el forastero invasor eran en concepto de ellos degenerados o claudicantes.

Desde los primeros poemas pampeanos, más instintivos que literarios, hasta *La Cautiva*, de Echeverría, que abre la pampa como dominio digno de ser cultivado por poetas cultos y conscientes, la literatura gauchesca va también como por etapas.

Esteban Echeverría no fué ya cantor instintivo. Fué en libros donde aprendió a ver y componer. Traspuso a la pampa la visión romántica, en particular la francesa. Si muchos aciertos le precedieron, sin saber todavía sus autores que eran aciertos, lo cual es la buena manera, le sucedieron bellezas más cabales y mejor compuestas, desde las de un Rafael Obligado, hasta el advenimiento de MARTÍN FIERRO. Pero el hecho es que Echeverría fué de los primeros en ver la pampa con ojos nuevos, aunque prestados. En el romanticismo poemático de su visión, adaptándola a normas de letrado con su teoría de nativismo para un arte propio, perfiló al salvaje como elemento poético, trazó el dramatismo de la vida del gaucho que huye. Otros vinieron y se acercaron más a la realidad en sí, no ya en concepto genérico; fijando en peculiaridades la inmensidad indistinta que el hábito de mirar sin ver confunde y desdibuja, como lo hace

el campesino, por serle toda cosa un todo homogéneo con él. Pues en suma es la cultura, salvo en algunos casos geniales, quien enseña a ver y a distinguir. No es menester recordaros nombres que conocéis desde los manuales de segunda enseñanza. Sin seguir el hilo de la memoria, detengámonos un momento a contemplar en sí la imagen primordial del gaucho.

Bella figura, y alma del paisaje, el gaucho da vida y sentido a toda una literatura de carácter no meramente folklórico.

Retoño de humanidad silvestre, pero muy humano, muy más humano que nuestro hermético indio, perdurará en obras maestras, ya que no en la vida, que lo va aboliendo, lo ha abolido ya. El gaucho propiamente tal, ha tiempo que ha desaparecido. Pero aún le vemos en el arte: Ecuestre pastor de horizontes, enzarzado de medio cuerpo abajo con cabalgadura y todo en la urdimbre de lo nativo, fué empero un civilizado desde sus orígenes, y lo fué típicamente, representante de una zona de vida y espacio, celoso, ante todo, de su integridad y de su libertad. Sentíase perseguido por el avance de la otra civilización, que quería retenerlo. Retenerlo era aprisionarlo, aprisionarlo era cambiarlo, cambiarlo era vencerlo. El huía. Podrían capitularlo: convencerlo de que ello fuese su bien, eso no, jamás. Prefería, y así lo hizo, remontarse y confundirse entre las toldas de los salvajes a quienes combatió, primero para despojarlos y luego para sustituirlos, echándolos él mismo cada vez más lejos hasta que otros lo echaron a él. No fué un bárbaro; al contrario, y bien que se diferencia de ellos, sintiendo su diferencia como un orgullo. Es un blanco. No obstante, su rancho tiene algo del aduar beduíno; su fe, algo del gitano abusionero, y su gusto moruno, su pasión moruna del caballo hace del caballo su primer amigo, su postrer amigo: es uno sólo con él, desde la doma hasta el abandono por viejo y ya inútil. ¡Cómo hace suyo el escarceo sutil de la bestia bien amaestrada cuando, al pasar delante de la novia, híncale al disimulo la espuela a que se encabrite como saludando al par de su jinete, con un donaire a su modo, de compañero, inteligente también. Y en la carrera desatentada por la pampa ilímite, como en persecución del confín que recula a medida que el caballo avanza, tiene el gaucho su sensación de infinito. La pampa, con su infinidad renaciente en torno, es su espacio congenital. Así el alambrado moderno, telaraña frágil empero, le pareció barrotes de prisión, y se alejó buscando campo libre.

Su inadaptación, tragedia de la transición, su resistencia al civilizado que acabaría por absorberlo, su menosprecio del extranjero, no fué, pues, lucha de razas, como lo fué la suya con el indio: fué con-

flicto de un modo de vida que se anticuaba y se volvía imposible, con otro que se expandía y avasallaba persuasivamente. El gaucho viejo no luchaba por el pan, sino por el penacho; no por poseer la tierra, sedentario, sino por correrla a su antojo, sin trabas. No era un gregario. Era el hombre a caballo, un individualista. Martín Fierro, antes que transigir y amoldarse, prefirió refugiarse en las tolderías, porque sus antiguos enemigos le parecían más libres, y él gustaba de lo indómito.

Lo que él quería, era mantener la estética gauchesca, porque su estética era su ética, y ésta, la honradota y vieja; exigente y excluyente, como la moral de ciertos bandoleros: expresión de su honor, de su hombría, sujeta a una tradición.

Pero iba quedándose solo. A los otros gauchos que se resignaban y se quedaban a sus espaldas, tan sólo el gemir de sus guitarras cautivas les hacía volver los ojos y el alma atrás.

Por ventura, tampoco a él jamás lo abandonaría el alma de su guitarra. Cantar le consolaría. Recordar y cantar es también poblar la soledad. Y así llevaría su pampa terciada al hombro, con su guitarra.

Este rapsoda fué un gaucho fin de raza.

El poema de Martín Fierro sobrepasa el aspecto pictórico y pintoresco de lo que quedaba del gaucho, para darle toda la significación dramática de su eclipse y el fatalismo de su próxima desaparición.

No decadente en cuanto a arrestos y valentía, persiste erguido en medio del desmoronarse y borrarse de las barreras que lo separaban de la urbe invasora, del mundo estricto de las costumbres al día, mundo ajeno al señorío del gauchaje. La recia vida, el natural sufrido y obstinado de sus antepasados libres, se despiden por su voz para cambiar de modo de sufrir. Elegía viril, endecha transida, al par que nostalgia invencible y coraje ya inútil, doble amor, a los seres y las cosas, a los seres por lo que fueron, a las cosas porque duraron y le acompañaron fieles, aunque ya inservibles. Es la expresión última del campo tácito, ya enmudecido, porque las otras voces no eran las de su pampa. Juglar serio y grave, no sin ironía, hace ya historia de hazañas que no riman con la vida nueva, pero sí riman todavía, y cómo, ¡con su vieja guitarra campesire! Va por los pagos, y en su evocación, como un retornelo, pone su ribete aciago de despedida y de augurio. Pero cuán lejos le parece a él mismo el tiempo de los malones, cuando los indios, ya furtivos, ya ululantes, volvían en tromba a arrasar al blanco, desencadenando en tropel los instintos primarios de matanza y robo, venganza de antiguo señor barbárico,

dueño absoluto de la soledad, a quien los primeros gauchos le salían al frente para hacerlo retroceder. A su vez, aunque de buenas, que tan malas le parecían, otros blancos habían venido ahuyentando al gaucho viejo, a título de enseñarle a vivir mejor, como igual, como hermano de raza: pero amojonándole el imperio de su desierto que él quería sin barreras, para él y para su caballo. Martín Fierro todo lo comprende; no por eso se lamenta menos; pero sólo porque le es dulce su canto de lamentación. Es un refinado, un sibarita de su nostalgia, un romántico perfecto aún en su realismo. Y Hernández, su creador, un gran poeta de verdad.

Lo que hizo Hernández, lo que hicieron Sarmiento con su Facundo, Lugones con su Payador, lo que tantos otros quisieron o lograron, no es lo que Larreta ha querido hacer en ZOGOIBI. Propúsose tan sólo una gran novela, con la pampa como decorado, toda en música, toda en belleza. Ni minucia de inventario, ni tesis social. Verdad lírica y trascendente, amplia sinfonía como la del viento oreando los trigales, pasiones en la paz del campo. Tipos de raigambre antigua, exotismo para su heroína, la extranjera turbadora; y ella misma exotismo para quienes la ven pasar, doblemente extraña. El fausto de las imágenes, la riqueza del castizo vocabulario, aquel entono de su prosa, connatural a su rango de hidalgo culto, lo califican a Larreta de escritor conforme a su linaje, definiendo así la prosapia que ha de mantenerlo algo aislado, o más bien distante, en el tumulto y confusión de las letras contemporáneas.

* * *

En Argentina, todos los poetas, ora ocasionales, ora consagrados a obras de largo aliento sobre el tema pampeano, parecen, se diría, tan sólo el friso del primer grandioso monumento a la pampa, el erigido por el potente Sarmiento en FACUNDO. Sarmiento talló en el granito de su prosa bronca la síntesis del gaucho en sus diversas posturas. Mas, en su gran libro se dejó llevar—a causa del subtítulo que le puso como objetivo de su obra—a su exclusivo objeto de civilizador: a contrastar civilización y barbarie, siendo para él más bárbaros que los bárbaros los caudillos y los tiranos. Su prisa desbordante alcanza a cubrirlo todo como un río en avenida, y arrasa con su corriente las propias riberas, arrancándolas de cuajo como un estorbo a su ímpetu fecundador. La geografía histórica y psicológica de la pampa, su biografía o su biología, por decirlo así, quedó desde entonces, desde la aparición del FACUNDO en 1845, inscrita en el

4

mapa literario de América como en una plancha de acero en que no entra nuevo buril a hacer mella ni más profunda incisión.

A la verdad, es un libro de los que ahora se llaman de sociología. Pero ¡qué diferencia! Es un libro hermoso, y vivido, y da abasto al resto en páginas y páginas descriptivas, gráficas, líricas, apasionadas, vivientes. Vivientes hasta hoy.

Vinieron luego asistidos de preocupación propiamente literaria, y dotados de mejores procedimientos de economía en el estilo, algunos grandes escritores modernos. Lugones llevó su Payador a la perfección de artista sapiente. Y, anteriores o posteriores, muchos fueron añadiendo matices, acusando sentidos, en la exhaustiva interpretación de la pampa. Destaca entre ellos Larreta. De índole y formación distintas de las de Sarmiento, parecidas más bien a las de Rafael Obligado, Larreta continúa la línea de éste más bien que la estirpe recia y la prosa abrupta de aquél. Ya don Rafael Obligado había sido definido como el tipo del «hidalgo culto», del hacendado que sabe mirar en torno como espectador letrado y advertido. A su vez estilizó en su mente a los personajes de la leyenda para hacerlos encarnar su concepción poética, todavía romántica, si bien no tan alegórica y flotante como la de su predecesor Echeverría, pero todavía superpuesta como una visión personal. como una veladura literaria, a la realidad del campo. El naturalismo de Martín Fierro descorrió cortinajes subjetivos para hacernos ver y palpar la verdadera y arquetípica traducción del gaucho, poesía propia del gaucho en acción, más que dramatización de autor meramente contemplativo.

Larreta, a su turno, no ha hecho, porque no quiso hacer tal, la nueva biografía de la pampa ni la nueva novela del gaucho. No quiso perfilar su Don Segundo Sombra, que bien habría podido darnos su otro que tal, al lado o en lugar de ZOGOIBI. Nada hemos perdido en el cambio. En todo caso es impertinente el reproche que según parece se le ha hecho de haber dado de mano al gaucho tradicional como sujeto de drama, por otro drama que lo refleja sólo de soslayo, desde otro ángulo de visión. Su ficción novelística bástase a sí misma, sin rellenos, en un todo armónico. Y la aparición, la intervención misma de su extranjera, que obnubila, si bien por unos instantes, pero decisivos, el poder de atracción y rescate de su virgen criolla, es una verdad genuinamente hispanoamericana, pues que todos nosotros, cual más cual menos, hemos mirado con deslumbramiento y como un misterio más tentador el encanto de las mujeres europeas, por europeas, es decir, por lo exóticas a su vez para nosotros.

La pampa es en ZOGOIBI «leit-motiv», «intermezzo» o acompaña-

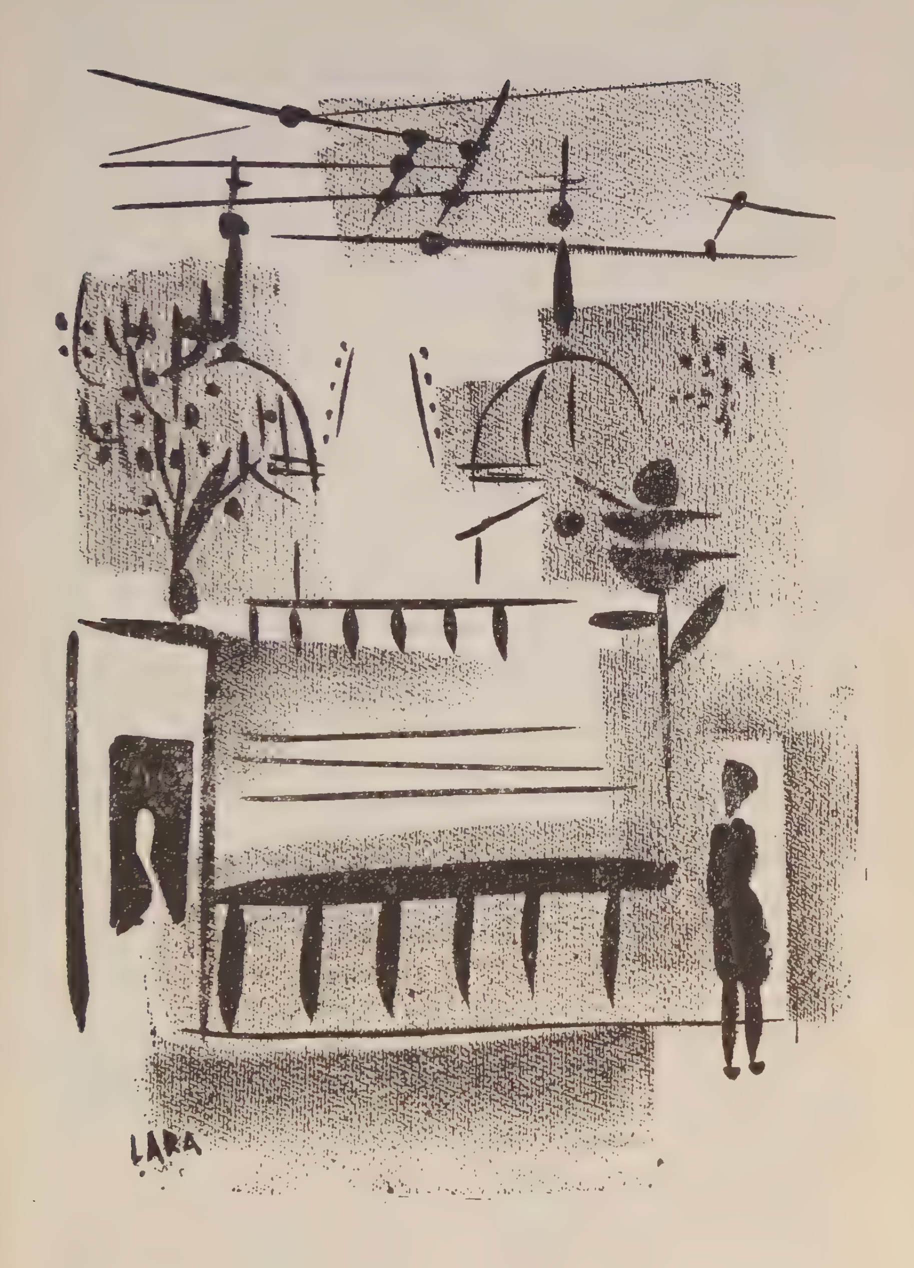
miento. Si una que otra silueta rápida de gaucho pasa es sólo ocasionalmente, vagante y evocadora de su égloga desaparecida.

La pampa inmutable ahí está; no ya como fuerza determinante, pero sí como horizonte de contraste sobre el cual destacan aún más míseras las miserias de corazones no nada primitivos.

Este libro translúcido nos muestra, pues, el paisaje argentino por antonomasia : la pampa; la pampa doblada ahí de encanto por la diáfana profundidad que adquieren sus imágenes, casi irreales de transparencia, en ese fondo ilusorio y exacto.

Gonzalo Zaldumbide.
QUITO (Ecuador).

2



EL PENSAMIENTO DE UNAMUNO SOBRE HISPANOAMÉRICA

POR

A. ALVAREZ DE MIRANDA

La escena en sí era más bien vulgar: en la fonda de una villa vascongada hay tres hombres en torno de una mesa; padre, hijo y nieto. El anciano es un sencillo labrador de la montaña; el hijo, hombre maduro, es un indiano que viene al rincón natal para abrazar al padre; el más joven, nieto de aquél e hijo de éste, ha nacido en América y viene con el padre a visitar el hogar de sus mayores. En la mesa vecina, inatendido y solo, otro hombre les observa. Escucha y piensa. Es un incógnito señor, aunque sea ya catedrático de Salamanca y aunque se llame Don Miguel de Unamuno. ¿Qué observa y en qué piensa el profesor?

Por de pronto, observa al hombre que hay en cada uno de sus tres vecinos. Pero, además, ve en ellos tres generaciones. Y, sobre todo, entrevé tres mundos históricos: España, América y el nexo genético que media entre ambas. En todo esto medita ahora Don Miguel. Y no por vez primera, ciertamente. Se halla en antigua relación con varios escritores de ultramar, escribe de ellos y para ellos, recibe a veces sus visitas. América, en fin, su ser, su historia, sus problemas, son vividos y meditados por nuestro pensador. La escena del encuentro en la villa vasca de esos tres hombres, de esas tres generaciones, de esos tres mundos, cercanos y lejanos, familiares y desconocidos, iguales y distintos, le sume una vez más

en grave preocupación. Durante más de cuarenta años el tema hispanoamericano aparecerá constantemente en los escritos de Unamuno.

Abundan ya entre nosotros los libros, ensayos y estudios de todo género sobre la obra y el pensamiento de Unamuno. Y, sin embargo, ahí está todo un sector de su personalidad, el de su inquietud por Hispanoamérica, apenas comentado por ahora (1). Unamuno se conjugó desde muy pronto con la vasta problemática del mundo de habla española y mantuvo un persistente contacto intelectual y afectivo con ese mundo. Por otra parte, el modo mismo de sus relaciones con él es harto característico de la personalidad unamuniana: aun aceptando el supuesto de que su colaboración en la prensa ultramarina —y en consecuencia la causa ocasional ahí implicada— constituya la génesis de sus preocupaciones sobre América, existen también otras modalidades especiales en la índole, cuantía y signo de su actividad hispanoamericana, que inducen a contemplar con algún detenimiento esta faceta del filósofo.

Unamuno, por ejemplo, al revés de tantos escritores que han llegado a contemplar lo americano tan sólo o principalmente ante la sugestión del paisaje físico de América, no tuvo necesidad de abandonar el Tormes salmantino para ascender a cumbres meditativas que otros sólo escalaron, como Keyserling peregrinando por la altiplanicie boliviana, al contacto con el peculiar *milieu* de Sudamérica. En otro orden de cosas, sus mismas colaboraciones en la Prensa del nuevo mundo pudieran haber consistido, como las de tantos otros escritores españoles coetáneos, en una genérica teorización sobre temas ajenos en sí mismos a la entidad americana, o en la recensión o comentario de cosas españolas. Tal hubiera sido lo inmediato desde el punto de vista americano (2). Sin embargo, Unamuno prefirió casi constantemente otra actitud; para él, hablar *en* Hispanoamérica significó un cierto deber de hablar ante todo *de* Hispanoamérica; su discurso, imantado siempre por sugestiones

---

(1) En la más nutrida bibliografía que tengo a mano, la que aduce el P. González Caminero en su *Unamuno* (edit. Universidad Pontificia, Comillas, 1948) sólo aparece, entre cerca de doscientos títulos, uno alusivo al tema; es un artículo de L. Echevarría publicado en *Cultura Venezolana* el año 1930. Recuerdo también la referencia que al tema hace Gonzalo Torrente Ballester en su nota «La Generación del 98 e Hispanoamérica». *Arbor*, núm. 36, págs. 505-515. Madrid, 1948.

(2) El propio Unamuno alude a ello: «Alguien me escribe desde esa América de mis cuidados llamándome la atención sobre el hecho de que habiéndome dedicado yo al cultivo de las letras y escribiendo mis periódicas corresponsalías a *La Nación* desde España, rara, rarísima vez o, por mejor decir, nunca, me haya ocupado en ellas del movimiento literario contemporáneo español.» *(Ensayos,* ed. Aguilar, II, p. 1.149.)

éticas conviventes en la raíz misma de los motivos dianoéticos, fué un discurso radicalmente *ad hominem*, tuvo algo de homilía acalorada, de celosa y clara predicación. Así era Unamuno, y en esa actitud compareció ante el tema de América.

Pero independientemente de la interesante refracción que la faz de Unamuno nos presenta al incidir en planos americanos, su propia actitud especulativa ofrece una contribución valiosa objetivamente para el caudal del pensamiento moderno sobre América. En resumidas cuentas, lo que en el pensamiento unamuniano sobre Hispanoamérica nos interesa ir a buscar es también la propia Hispanoamérica en su entidad compleja y multiforme. Por otra parte, el escritor acudió a casi todos los temas sustanciales que se albergan en la entraña cultural del nuevo mundo, como tendremos ocasión de señalar.

«ESA AMERICA DE MIS CUIDADOS»

Así de entrañablemente nombra Unamuno a Hispanoamérica. Al mismo tiempo habla de su corresponsalía en la Prensa americana con sincero realismo, aludiendo a las ventajas que le reporta: «Aunque yo y mis hijos no comamos de lo que la pluma me produce, cenamos de ello, y aparte de que allá, de la otra banda del Océano, se me recompensa mi trabajo mucho mejor, me dejan mucha mayor libertad y, por añadidura, el público responde más, ya que son muchos los corresponsales que espontáneamente surgen, ayudándome con sus aplausos o sus censuras a mi labor» (3). Aparte de la confidencia económica que hay en estas palabras —expresivas de un Unamuno pequeño burgués y compatible con el del sentimiento trágico de la vida—, se alude aquí a un bienestar espiritual que Unamuno expresa reiteradamente: el de conversar con los hispanoamericanos, bien sea escribiendo para ellos, leyendo sus libros, manteniendo correspondencia con sus numerosos amigos —y aun con sus no infrecuentes enemigos—, o dialogando en Salamanca o Bilbao con quienes de América venían. A todo esto se dedicó Unamuno con largueza y pasión (4). Tales contactos exacerbaban el interés del pensador por Hispanoamérica, como él mismo reconoce en sus SOLILOQUIOS: «Yo sé bien lo que en tu labor influyen las cartas de desconocidos lectores que de vez en vez recibes, sobre

(3) *E.*, II, p. 498.

(4) Dispersas en muchos de sus escritos hay abundantes referencias de todo esto; por ejemplo, sobre las lecturas de su predilección (*E.*, II, p. 325 y 1.023, etcétera, etc.); sobre relaciones epistolares (*E.*, II, p. 525) o sobre sus entrevistas. «En cuanto me encuentro con un nuevo informante, de palabra o por escrito, lo primero que procuro saber es si es cosmopolítico o criollístico.» (*E.*, II, p. 324.)

todo de América, y las cuales te dan sugestiones e indicaciones muy valederas» (5). Incluso se hizo propagandista de personalidades hispanoamericanas como la de Sarmiento, sobre el cual dió una conferencia en el Ateneo de Madrid y trató de difundir sus libros, como también los de Zorrilla, Vaz Ferreira y otros escritores coetáneos, en los ambientes españoles (6). Ahora bien: todo este clima afectuoso de Unamuno con América (7) no le impediría en ningún momento pronunciarse con la vehemencia típica de su talante contra los que él consideraba vicios, deformaciones y lacras de la vida, la cultura o la psicología hispanoamericanas. En tal sentido, su crítica se ejercitó sobre ambas riberas hispánicas con vigor igualmente implacable, y buen número de sus reflexiones sobre América podrían ostentar también como título y símbolo la divisa unamuniana de «contra esto y aquello». El filósofo, en fin, tuvo clara conciencia de que su interés y sus preocupaciones por el mundo hispánico le conferían alguna autoridad moral para pensar en alta voz sobre ese mundo. No sin fiera arrogancia proclamó en cierta ocasión que bien podría, «en propia apología, presentar los memoriales que me acreditan como uno de los pocos, poquísimos europeos que se han interesado por el conocimiento de las cosas de América», y afirma que él es «una excepción a esa incuriosidad europea» (8). Por lo demás, el hecho de no haberse trasladado nunca físicamente a ese nuevo mundo de sus cuidados y no haberlo vivido geográficamente no es, en su opinión, objeción válida contra la adecuación de su conocimiento acerca de él. Unamuno se adelantó a argüir contra los que exigen haber vivido en un país para poder hablar suficientemente de él; su propio conocimiento de América, adquirido persistentemente «por libros, revistas y periódicos que de ahí me llegan, por cartas, por informes de personas que lo conocen de vista y trato» (9), es apto para proporcionarle un saber muchas veces más

---

(5) *E.*, II, p. 498.

(6) Sobre este particular, y aparte de las referencias concretas de sus comentarios a libros, véase lo que de sus actividades dice en *E.*, II, p. 1.023.

(7) «Habíaseme hecho entender que hay pocos hombres más quebradizos y más difíciles para aguantar censuras que los criollos americanos, pero es el caso que yo no me he retenido de decir desde estas columnas a mis lectores de por ahí cuanto he creído justo—guardando siempre, claro está, no ya sólo respeto, sino hasta cariño—, y me lo han tomado como no es frecuente que en otras partes se tomen tales observaciones. Y tengo pruebas de que no es ni por indiferencia ni por desdén.» (*E.*, II, p. 606.)

(8) *E.*, II, p. 1.022.

(9) *E.*, II, p. 323-4. En este aspecto de la metodología del conocimiento de Hispanoamérica, Unamuno llega a formulaciones como ésta, cuyo aire paradójico no invalida la agudeza fundamental en que se basa: «Para escribir sobre un país lo mejor es no haber estado en él, sino hacerlo sobre un caudal de informaciones indirectas, el más copioso que se pueda obtener, cotejándolas entre sí.»

rico en profundidad que el de los propios naturales del país, a quienes suele faltarles un pertinente término de comparación.

Tal fué en líneas generales, el modo intelectivo y afectivo con que el pensador se sumergió en meditación sobre la hispanidad ultramarina. Tratemos de compendiar ahora las líneas conceptuales de su pensamiento agrupándolas en unos cuantos racimos de temas preferentemente tratados en sus escritos principales.

EN TORNO A LA HISTORIA AMERICANA

En Unamuno ejerció siempre una poderosa fascinación la historia americana. La desnuda humanidad de los pobres indios «vírgenes de herejía», el ímpetu quijotesco del pueblo que «se echó a salvar almas por esos mundos de Dios y a saquear América para los flamencos», el temple heroico y el destino trágico de los conquistadores eran temas de suficiente potencial histórico para sumir a nuestro pensador en ese éxtasis emocional, característico de la generación del 98, que Laín Entralgo ha analizado con penetrante precisión.

Lo referente a la conquista y a la evangelización de América, más veces dejó en sus escritos puras exclamaciones que juicios de valor. Conmueve su entraña de hombre español la agresiva caridad del Padre Las Casas y escandaliza sus anhelos de pureza religiosa la práctica de *encomendar* indios a los aventureros de América a cambio de enseñarles «las cosas de nuestra santa fe católica» (10). Siguiendo una tendencia natural de su temperamento filosófico —no exenta de analogías con algunos aspectos del alma platónica— (11) que le empujaba a plasmar todo un cúmulo de sensaciones por medio de procesos de mitificación más bien que de análisis reflexivos, Unamuno dió salida a muchas de sus ideas sobre América prolongando hacia ella el mito del quijotismo. La historia americana sería para él, en gran parte, igual que la española, la peripecia del alma quijotesca en diáspora, anónima o notoria, por las regiones de ultramar. Casi todo lo que de la historia americana conmovía de entusiasmo a Unamuno, desde la conquista hasta la independencia, le conmovía precisamente en función del quijotismo. En su ensa-

(10) *En torno al clasicismo. (E.*, I, p. 80.)

(11) Ninguno de los que han estudiado el bagaje filosófico de Unamuno ha insistido, que yo sepa, en este aspecto de su temperamento y en sus concomitancias con Platón. Aquel famoso pasaje del Fedón en que Sócrates reclama la necesidad de un *mithologein*, además del *diaskopein*, sobre todo en presencia de la muerte *(Phaid.*, 61, *e)*, viene como anillo al dedo al «agonismo» de Unamuno. Precisamente lo adoptó como lema en uno de los capítulos más importantes de *El sentimiento trágico de la vida.*

yo sobre «Don Quijote y Bolívar» asegura que en la próxima edición de la VIDA DE DON QUIJOTE Y SANCHO incluirá, junto a los de San Ignacio de Loyola, pasajes enteros de la vida del Libertador, cuya grandeza pocos españoles han exaltado tanto como el propio Unamuno. «Poesía es lo que rezuma la vida de Bolívar, como es poesía lo que rezuma la historia de la emancipación de las Repúblicas hispanoamericanas, lo mismo que la épica historia del descubrimiento y de la conquista ... y esa poesía deberíamos ser nosotros, los españoles, quienes más fuertemente la sintiéramos ... deberíamos enorgullecernos de la heroicidad de aquellos hombres frente a las tropas de los torpes gobiernos peninsulares y considerar una gloria de la raza las glorias de las independencias americanas» (12).

Todo esto, en última instancia, significa que Unamuno percibía a los pueblos hispanoamericanos y a España con una valoración igualitaria o, dicho en otros términos, que sentía vivamente a todos ellos como idénticos portadores de hispanidad. Tanto en lo lingüístico, como veremos más abajo, cuanto en lo temperamental y cultural, Unamuno propugnará constantemente una estimación igualitaria de las realidades hispanoamericanas respecto de las hispanoespañolas, y pondrá de relieve la identidad de excelencias y de deficiencias, de vicios y virtudes.

Incluso en el federalismo sudamericano encuentra concomitancias con el español, prolongando a este fenómeno su teoría sobre la formación de las nacionalidades americanas. Lo primero que de ellas se preguntaba Unamuno es la razón de su número, el porqué de que resultasen 18, y no 7 ó 43. Como contestación de esta pregunta le parece insuficiente por de pronto el criterio carlyliano de la superioridad del héroe como factor *exclusivo* de la creación de las nuevas naciones, e insiste en la importancia decisiva, a estos efectos, de la esfera de acción de las grandes ciudades: «Toda región o territorio cuya ciudad capital tuviera que depender para su vida económica y social de otra ciudad colocada en mejores condiciones, tenía que ser región o territorio independiente» (13). Así, por ejemplo, Montevideo hizo al Uruguay, como Buenos Aires había hecho a la Argentina, Valparaíso y Santiago a Chile, y Lima al Perú, o Bogotá a Colombia y Caracas a Venezuela. El federalismo, por su parte, obedecería al hecho de que esas grandes ciudades, no lo eran ni lo suficiente ni lo exclusivamente que se requería para haber englobado por completo a aquellas otras más pequeñas y lejanas que aun estándoles supeditadas de algún modo poseían a su vez

---

(12) *E.*, II, p. 643-50.
(13) En *La ciudad y la Patria.* (*E.*, II, p. 1.077 y stes.)

una corta vida y radio de acción propios. Y este «federalismo hispanoamericano, hijo del español» (14), sería comparable al regionalismo catalán, por ejemplo, lindero a veces con el separatismo y debido también al hecho de que igualmente una ciudad —en este caso Barcelona— posee vida propia.

Por lo demás, Unamuno pensaba a Hispanoamérica como una «unidad de porvenir». Varias veces lamentó que el ideal integrador de las diversas naciones no fuera más que «un sentimiento en cierta manera erudito y en vías de costosa formación». Participó él también de los sueños de Bolívar, y glosó el pensamiento de José Enrique Rodó propugnando una idea de América como grande e imperecedera unidad. «Sólo cuando un pueblo se ha hecho homogéneo —decía en su encendido parangón entre Don Quijote y Bolívar— y se ha constituído definitivamente, cuando ha brotado en él conciencia patria colectiva ..., es cuando comprende y siente las glorias y puede irradiar al mundo su pensamiento.» (15). Unamuno, entusiasta lector y comentarista de cuantos libros históricos le llegaban desde la otra orilla atlántica, consideraba esta insistencia de las mejores mentes hispanoamericanas como un saludable ejercicio de meditación para aquellos pueblos. «Se nos repite todos los días que son los pueblos del mañana, del porvenir, los pueblos sin peso de tradiciones; pero es el caso que en pocas partes se escudriña con más afán el pasado, el ayer, y se escarba más en los recuerdos.» Naturalmente, Unamuno aplaude este afán inquisitivo, interpretándolo como «una clara visión de que se necesita extraer los ideales colectivos de la cantera de la tradición nacional».

Ahora bien: ¿cuál es la tradición de los pueblos de Hispanoamérica? Casi todo lo que nuestro pensador escribió sobre América está penetrado más o menos directamente de esta suprema preocupación, que hemos de ver reflejada en sus disquisiciones sobre la caracterología y sobre la cultura americanas. De entre los numerosos ingredientes, muchos de ellos cosmopolitas y adventicios, que se dan cita en el ser aparencial de los pueblos de ultramar, Unamuno insistirá particularmente en los elementos subhistóricos y en el criollo como en su concreción más definida: «El criollo es siempre el criollo, lleve apellido castellano, catalán, vasco, italiano, alemán o francés.» El cosmopolitismo, en cambio, se le aparece como un fenómeno de la vida americana más bien de superficie que de fondo. En cambio, «una región, un clima, un género de vida, un idio-

(14) *E.*, II, p. 987.
(15) De *Historia y novela. (E.*, II, p. 1.143.)

ma sobre todo, da una fuerte homogeneidad a una reunión cualquiera de hombres, por muy extraños que sean entre sí en cuanto a su origen. El elemento más numeroso, que es casi siempre el más antiguo, predomina en el compuesto en mucha mayor proporción que la que le da su superioridad numérica sobre el elemento adventicio, de tal modo que si hay tres nativos del país sobre cada inmigrante figurará el espíritu de los nativos en el compuesto en mayor proporción que de tres cuartos. Figurará en la vida íntima, en la subhistórica, en lo que podemos llamar subconciencia nacional» (16).

«CONTRA ESTO Y AQUELLO»

Si frecuentes son las consideraciones de Unamuno ante la historia americana, sus comentarios al carácter de la humanidad ultramarina, a las proclividades y modos de ser del hombre hispanoamericano, aparecen también con profusión en sus escritos. Ahora bien: Unamuno no pretendió jamás hacer una descripción o valoración total de esa humanidad; faltábale sentido sistemático para elaborar una etopeya integral de la psicología americana, y sobrábale vehemencia y eruptiva sinceridad para hacer hincapié sobre todo en las deficiencias y vicios que observaba. Una vez más nos hallamos ante el hombre que exterioriza el fuego de su celo más bien con reconvenciones que con deleitosos panegíricos; es menester esta aclaración sobre los juicios emitidos por el predicador incontenible que había en Unamuno —«nuestro gran morabito», así le llamó Ortega—, para valorar debidamente el sentido de sus diatribas.

Estas, por lo demás, suelen referirse conjuntamente a los hispanos de América y a los de España; vienen a ser una prolongación, en el espacio, de la crítica unamuniana «contra esto y aquello», y van enderezadas según sus propias palabras a «estos pueblos de lengua española, carcomidos de pereza y de superficialidad de espíritu» (17).

La envidia como defecto principal del hombre hispánico inspiróle uno de sus vehementes comentarios (18). La llama «gangrena del alma española», que «se la transmitieron nuestros abuelos a los pueblos hispanoamericanos y en ellos ha florecido, con su flor de

---

(16) Prólogo a la obra de C. O. Bunge *La educación*. (*E.*, I, p. 319 y stes.)

(17) De *Mi religión*. (*E.*, II, p. 299.) Este escrito, uno de los más significativos para el conocimiento del sentido que Unamuno quiso infundir siempre a su tarea de escritor es la respuesta pública a un corresponsal chileno que le preguntaba cuál era su actitud religiosa.

(18) *La envidia hispánica*. (*E.*, II, p. 333-340.)

asafétida, creo que aún más que entre nosotros». A este respecto, recuerda lo que Lastarria escribió sobre la envidia en el Chile de su tiempo; interpreta la famosa novela de Reyles —LA RAZA DE CAÍN— como el poema terrible de la envidia, y glosa opiniones del boliviano Alcides Arguedas. Esa envidia, por lo demás, opera como raíz de otras modalidades psicológicas, por ejemplo: la «afectividad simulada», que se envuelve en un lenguaje rico en términos afectuosos para ocultar una actitud muchas veces pérfida y felina. En el mundo literario la envidia es también el motor de dos actitudes contrapuestas y mezquinas, tales como el ditirambo disparatado y el desprecio: «este dilema de «o bombo o palo», esto es, o adulación o insulto, que como característico de nuestra crítica se ha señalado, eso es más abultado aún en esa América». Y esta gangrena de la envidia tiene su propia raíz en otra zona más profunda del carácter hispánico: la ociosidad espiritual. A su vez, esta ociosidad se relaciona con otra de las características más perceptibles, según Unamuno, en el hombre hispánico, y especialmente en su versión ultramarina: la ausencia de verdadera imaginación (19). Imaginación es la facultad de crear imágenes, no de imitarlas o repetirlas. No hay que confundirla con la facundia o con la vivacidad de expresión, y mucho menos con la tendencia al ensueño, como sucede con algunos núcleos aborígenes (tal, por ejemplo, la raza quechua, de la que Unamuno se pregunta: «¿soñadora?, ¿qué quiere decir eso de soñadora? La raza quechua ¿es que soñaba o que dormía?»). Urge deshacer los muchos tópicos que circulan en torno a los «pueblos imaginativos». El conocimiento y cotejo de las letras americanas, la comparación entre lo que allí se produce en el campo de la historia, la novela y la poesía inducen a Unamuno a considerar a los pueblos americanos como menos ricos en verdadera imaginación de lo que habitualmente se cree. Cuando un pueblo la posee de verdad, posee también filosofía y ciencia propias, como es el caso, por ejemplo, de los ingleses, que sin embargo pasan por poco imaginativos. «De la selva ya ingente de la poesía hispanoamericana son muy pocas las imágenes realmente nuevas que se pueden sacar. Sus novedades suelen ser meras novedades de técnica, de artificio. La imitación más o menos disfrazada, reina allí en soberano.» (20). Y es que se toma por imaginación, dice Unamuno, lo que no es sino facundia y aun perniciosa facilidad para escribir o hablar; los andaluces y los poetas árabes, por ejemplo, cuando se ponen a contar siempre las mismas cosas o a dar vueltas a las mismas

---

(19) *La imaginación en Cochabamba. (E.*, II, p. 985-1.003.)
(20) En *Arte y cosmopolitismo. (E.*, II, p. 1.227.)

metáforas, ponen en juego la vulgar facundia, no propiamente la imaginación. «No —concluye Unamuno, pasando de este tema a otro no menos grave, el de la malicia hispánica—: ni el verboso y rimbombante es imaginativo, ni el vivo, el listo, es inteligente. Hay que temer a los hombres de comprensión rápida; los que parecen comprender algo pronto, lo comprenden casi siempre mal. Entre nosotros, y creo que ahí más aún sustituye a la sana comprensión, a la que es fecunda en simpatía humana, una cierta malicia. Somos pueblos maliciosos, recelosos, propensos a la burla, siempre temiendo una emboscada o engaño. ... «Hay que desacreditar esa imaginación que, según el señor Arguedas, distingue a los cochabambinos, y hay que repetir una y mil veces que eso no es imaginación. La verdadera imaginación es seria y grave; hay que desacreditar esa viveza de nuestros vivos; esa torpe viveza, hija del recelo y de la envidia, es productora de mala fe, de donde fluyen las perfidias...

Otro aspecto del carácter hispanoamericano que Unamuno analizó con insistencia, es aquella oscilación anímica cuyos dos extremos más viciosos —y en cierto modo correlativos— podrían denominarse, respectivamente, complejo de inferioridad y extremosidades autopanegíricas. Respecto del primero delató nuestro escritor en algunos hispanoamericanos algo así como «una vergüenza de presentarse ante el mundo tales como son, temor de que les tomen por bichos raros, por una especie de avechucho peregrino bueno para contemplado un momento, objeto de curiosidad, que es lo que los críticos parisienses suelen hacer cuando, en vena de exotismo, se dignan fijar su atención en un extranjero, en un bárbaro». El hispanoamericano, intelectualmente, no es menos inteligente que el europeo, afirma Unamuno; lo que le falta es, ante todo, la justa confianza en sí mismo, determinada en parte porque en Hispanoamérica (y esto mismo ocurre también a veces en España) «el investigador trabaja en un estado de espíritu receptivo pasivo», y porque «no cree que él tenga capacidad ni aun el deber de hacer uso personal de sus observaciones» (21). En el extremo opuesto se sitúan la desmesurada valoración de lo propio y patriotería, verdadera enfermedad del patriotismo, que desembocan directamente en el ridículo. «Bueno es advertir a los hijos de esas jóvenes naciones que prosperan en riqueza y en cultura y adoptan, desde luego, los mejores progresos de Europa, no les vendría mal en ciertas ocasiones una más discreta moderación de juicio al compararse con otros pueblos. La cultura es algo muy íntimo que no puede apreciarse tan

(21) En *El pedestal. (E.*, II, p. 577.)

sólo en un paseo por las calles de una ciudad...» (22). Pone de relieve los peligros de esa superficialidad, de la vanidad social, del snobismo: «Esto del buen tono, de la buena sociedad, de la *high life*, de las clases honorables, es uno de los peores azotes de los países nuevos, constituídos democráticamente, y que sueñan por una aristocracia ... Los títulos y las condecoraciones les curarían acaso de esa vanidad, hija de la superficialidad de vida. El título de doctor ha sustituído al de barón o marqués. El snobismo corroe los espíritus» (23).

Especialmente en lo referente a la Argentina —país con el que se halló en más directo contacto a través de los grandes periódicos y revistas que diariamente recibía—, Unamuno delató el «furor insano de exhibición hijo de la falta de intimidad y profundidad en la vida», y a través de sus observaciones conjetura que allí la vida interior, la vida del espíritu, «debe languidecer en un vacío vaporoso, sobre todo en las mujeres».

Este problema de la mujer en las sociedades modernas preocupó a Unamuno con insistencia: «¡Las mujeres!, este es el problema en los países nuevos, formados por aluvión de gentes de los cuatro extremos del mundo, donde los hombres apenas se cuidan sino de sus negocios. Las mujeres son las que están haciendo el alma de los Estados Unidos, las mujeres son las que allí agitan las cuestiones eternas, hasta con su cortejo de extravagancias» (24). La evidente prevención que Unamuno sentía hacia la mujer en general y especialmente su pesimista valoración de la influencia femenina en el cuerpo social aumentaba en relación con la prepotencia del feminismo en los países del nuevo mundo; ya éstos, de por sí, propenden a una dejación de las formas de religiosidad; el riesgo extremo es que éstas sean monopolizadas por las mujeres, ya que, «de nada hay que desconfiar más que de la supuesta religiosidad de la mujer» (25). Otra de las cosas que preocupaban a Unamuno ante la contemplación del paisaje espiritual hispanoamericano es el materialismo: «Lo que pierde a los pueblos de lengua española —lo he dicho varias veces y en varias formas, y he de repetirlo muchas veces y en formas nuevas—, lo que les pierde es su materialismo disfrazado de practicismo.» Este género de tachas las amplía Unamuno incluso al terreno literario, afirmando que entre los muchos

(22) En *Algo sobre la crítica. (E.*, II, p. 965.)
(23) En *El resorte moral. (E.*, II, p. 327 y stes.)
(24) *Ibíd.*
(25) Véase *Nuestras mujeres (E.*, II, p. 609-17), donde contesta largamente y no sin ironía, amarga ciertamente, a unas ditirámbicas exaltaciones que Vergara Biedma hizo de la mujer argentina polemizando con Unamuno.

libros sudamericanos que recibe no faltan los que poseen algún brillo, mérito, amenidad o diestra imitación de los modelos europeos, franceses sobre todo; pero lo que no suele ver en ellos es «austeridad de sentimiento, profundidad de espíritu; no parece haber pasado sobre ellos el soplo vivificador de las grandes y nobles inquietudes, de las preocupaciones eternas del trabajado linaje humano». Una vez más, el alma enteriza de Unamuno, su temple ético, su idealismo iluminado, su exasperado quijotismo, se nos muestra, en irreductible oposición a todo cuanto vea —o crea ver— de frívolo, de inconsciente, de claudicante, en esa América de sus cuidados.

«COMUNIDAD DE LENGUA»

Reiteradamente paró mientes Unamuno en la vinculación esencial de España con América a través del idioma. En sus escritos abundan las muestras de su preocupación por los problemas lingüísticos, por el porvenir del castellano en ultramar y por las corrientes de purismo castellanizante o de localismo idiomático que, aquí o allá, existieron en su tiempo. Aunque fuese catedrático de griego y más tarde de gramática histórica, el temperamento de Unamuno era más propenso a acercarse a estos temas con el peculiar bagaje del humanista que con el método y la constancia del filólogo y del lingüista. Cuanto más remejida en popular humanidad encontraba Unamuno una palabra, más la amaba; en cambio, no podía disimular su prevención contra los vocablos eruditos y «librescos». Gozaba, por ejemplo, enarbolando la vulgar «jeringa» frente a su erudita madre la «syringa», y no es ésta la menor de las causas que le llevaron fatalmente, como veremos luego, a criticar el modernismo. Las palabras ungidas por largo uso rural, los vocablos y expresiones de la gente iletrada y apegada a su gleba, tenían para él una especie de salubridad elemental, una nobleza idiomática que él sentía como indiscutiblemente auténtica. Por eso y en tal sentido defendió la adecuación del léxico criollo y abogó por la «internacionalización» del idioma español —frente a la actitud de los puristas españoles—, y por la forja del «sobrecastellano» como lengua de los hispanoespañoles y los hispanoamericanos. «Cuanto más se estudia el habla criolla, tanto más se convence uno de que muchas voces y giros que en América se estiman de origen guaraní, quechua o araucano son genuinamente españoles. Y son voces y giros que no están anticuados en España en el hablar popular de los campos» (26). Frecuentemente, delató como palabras castizamente españolas mu-

(26) *E.*, II, p. 1.007-8.

chas de las que el diccionario o los hispanoamericanos consideran como americanismos, puso de relieve el hecho de ser precisamente el andaluz y el extremeño la base lingüística de lo criollo e insistió en el fondo hispánico de la literatura gauchesca incluso en lo lingüístico. Defiende la unidad lingüística sobre esta base popular: «es en esto —dice dialogando con Leguizamón e induciéndole a no hacer caso de los reproches de «criollismo» idiomático—, en los neologismos que inventan los escritores, no en los del pueblo, en lo que se distingue un poco, muy poco, y nada diametralmente, el español que se escribe en España y el que se escribe en Argentina» (27). Y en otra ocasión: «es un hecho verdaderamente curioso el de que cuando un escritor americano quiere hablar como habla el pueblo de su tierra se acerca al castizo hablar castellano» (28). Contra lo que Unamuno se pronunció decididamente fué contra el pretencioso purismo de gramáticos y literatos españoles, contra «el desatinado propósito de ejercer el monopolio del casticismo y establecer aquí la metrópoli de la cultura» (29). Aspiraba a la forja de un futuro lenguaje hispánico —el «sobrecastellano», como le llamó en un discurso pronunciado en Bilbao sobre la pérdida del vascuence—, que no debía ser «una mera expansión del castizo castellano, sino una integración de hablas diferenciadas sobre su base respetando su índole, o sin respetarla, si hace al caso» (30). En su defensa de los derechos lingüísticos de la región —española o americana— frente al purismo de los castellanizantes llegaría a afirmar que el mundo hispánico no tendrá personalidad propia mientras no posea un lenguaje forjado por integración de todas aquellas hablas (31). «Desde que el castellano se ha extendido a tierras tan dilatadas y tan apartadas unas de otras tiene que convertirse en la

---

(27) *Ibíd.*, p. 1.008-10.
(28) *E.*, I, p. 866.
(29) *E.*, I, p. 871.
(30) *E.*, I, p. 394.
(31) Véanse, a este respecto, sus ensayos sobre *La reforma del castellano.* *(E.,* I, p. 304 y stes.) y el titulado *Contra el purismo.* (*E.*, I, p. 393.) Parece advertirse en el pensamiento de Unamuno una cierta vacilación, o si se quiere evolución, en lo que se refiere a sus opiniones sobre el porvenir del idioma. Hacia los primeros años de nuestro siglo, Unamuno parece haber imaginado que acaso la diversificación lingüística del español en América aumentase progresivamente camino de la desmembración. Más adelante rechazará la posibilidad de este riesgo e insistirá en el efecto natural de la tendencia unitaria de las lenguas como contrapartida de la tendencia anterior; aunque no aparecen citas de Unamuno a los estudios lingüísticos generales de la escuela de París (Saussure, Meillet, etc.), algún eco parece vislumbrarse en Unamuno de los esclarecimientos que sobre la evolución del lenguaje realizaron aquellos meritísimos lingüistas; en todo caso, las ideas lingüísticas de Unamuno—que aquí no podemos analizar debidamente—nos lo revelan, una vez más, como un intuitivo vehemente bastante alejado de la especialización.

lengua de todas ellas, en la lengua española o hispánica, en cuya continua transformación tengan tanta participación unos como otros. Un giro nacido en Castilla no tiene más razones para prevalecer que un giro nacido en Cundinamarca, o en Corrientes, o en Chihuahua, o en Vizcaya, o en Valencia.»

Late en estas palabras un afán de auténtica fraternidad en cuanto a las dimensiones culturales, que en la época de Unamuno no todos los españoles estaban en condiciones de entender (32). En esto, como en no pocas otras cosas, el pensamiento de Unamuno avizoró exigencias nuevas y formuló afirmaciones que han necesitado casi medio siglo para encarnarse convincentemente entre nosotros. En el año 1906, dejó escritas estas palabras taxativas: «Tenemos que acabar de perder los españoles todo lo que se encierra en eso de la madre patria y comprender que para salvar la cultura hispánica nos es preciso entrar a trabajarla de par con los pueblos americanos y recibiendo de ellos, no sólo dándoles» (33). Más explícitamente mantendrá este mismo criterio refiriéndose a las relaciones entre las literaturas hispanoamericanas y la española: «Y si se me dice que la española precede a aquéllas, haré observar que es una proposición de poco sentido y análoga a la de llamar a los hispanoamericanos hijos nuestros, como si ellos no descendieran de los conquistadores por lo menos tanto y de seguro más que nosotros. Es aplicar a las cosas del espíritu un criterio meramente topográfico. Aquello es una continuación de la España del siglo XVI tanto como esto, y en ciertas regiones americanas, en parte de Colombia, verbigracia, aún más fielmente que esto» (34). Todo lo cual, en resumidas cuentas, es la expresión de una íntima convicción unamuniana: la del carácter igualitario y homogéneo de la cultura hispánica por encima de las diversidades aparentes —e incluso necesarias— entre Hispanoamérica y España. Veremos ahora cómo en el campo de la literatura defenderá esta tesis ejerciendo una crítica que arranca de esos mismos supuestos.

LA CULTURA HISPANOAMERICANA

Unamuno es, después de Valera y Menéndez Pelayo, el crítico español que más atento interés ha demostrado por las letras hispanoamericanas. Además de su honda y sincera preocupación por todo cuanto a América atañía, ese interés suyo estaba determinado por

---

(32) *E.*, I, p. 871-2.
(33) *Ibídem.*
(34) *E.*, I, p. 872.

su situación de poeta y novelista militante en la hora del más vivo contacto entre los escritores españoles y americanos, esto es, en la hora modernista. Ya en los primeros años del siglo, Unamuno pensó componer «un trabajo de conjunto sobre la literatura contemporánea hispanoamericana» en el que vertebrar los juicios y comentarios que le inspiró su contacto con ella (35); y si bien esta obra no llegó nunca a salir de sus manos como trabajo de conjunto, lo cierto es que sus dispersos escritos sobre este tema ostentan cualidad y cuantía bastantes para considerarlos una valiosa aportación a la historia crítica de la literatura hispanoamericana. Detengámonos aún en espigar entre sus textos los más significativos en orden a la valoración cultural de Hispanoamérica.

«Los movimientos literarios han sido sincrónicos en España y en la América española. Cuando aquí se quintanizaba, se quintanizaba allí; cuando Larra hacía aquí furor, Alberdi le imitaba en la Argentina; Núñez de Arce reinó algún tiempo en uno y otro hemisferio, y más recientemente la influencia de Rubén Darío no ha sido aquí menor que allende el Océano» (36). En todo caso la poesía de unos y otros, original o imitativa, le revelaba una suma propensión a la pompa y al enfatismo, florones que Unamuno era incapaz de cultivar en su huerto poético. Por temperamento, él estaba en los antípodas de la estética moderna: «Rubén Darío dice de mis versos que son *demasiado sólidos;* prefiero esto a que sean demasiado gaseosos, a la americana» (37). Estas palabras nos revelan dos cosas: por un lado la réplica personal del poeta no modernista al modernista, pero al mismo tiempo dejan entrever bastante claramente que Unamuno cualificaba de un determinado modo la índole de la poesía americana subyacente en el hondo del movimiento modernista, el cual sería en tal caso la consecuencia de esa propensión. más bien que su causa. En cuanto a lo primero, se lamenta de que Rubén no tuviese otra cultura que la exclusivamente literaria, pero estima su «valor positivo», sus «sueños gigantescos» de «indio con vislumbres de la más alta civilización, de algo esplendente y magnífico que al querer expresar lo inexpresable balbucea»; y por lo que se refiere al modernismo en general, Unamuno tuvo

(35) Véase *Algo sobre la crítica. (E.*, II, p. 968.) La mayor contribución a este tema fué *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana (E.*, I, p. 849-887), largo ensayo tejido al hilo de su lectura de José Riva Agüero.

(36) *E.*, II, p. 1.011. Respecto de la influencia de Quintana en América afirma «es difícil hallar en España un poeta más quintanista que Olmedo, pongo por caso de poeta hispanoamericano».

(37) De *Unamuno en sus cartas,* antología epistolar comentada por B. G. de Candamo. *(E.*, II, p. 17.)

el valor de delatar el tópico pseudo-clásico tan usado y abusado por los modernistas: «Estoy harto de cisnes, sátiros, crisantemos, Pan, Afrodite, Centauros... y toda la farandalla clásica. Llevo nueve años explicando lengua y literatura griegas, apenas se hace en mi clase más que traducir, y casi nunca hago referencias a lo helénico» (38). Le reprocha también su «neutralidad frente a la patria», «su ignorancia de la Historia» y especialmente «su vaciedad lírico-novelesca» (39).

Pero más importantes e insistentes que estas críticas —en fin de cuentas anecdóticas—, del poeta que no comulga con la estética modernista son aquellas otras observaciones que Unamuno formulará al «literatismo» y a la que él llamó «literatura icariana». El literatismo vendría a ser un sucedáneo del verdadero espíritu poético consistente en una excesiva intromisión de los modos y estilos literarios en el ámbito de lo cultural, lo político y lo vital, como efecto de una supervaloración, especializada y fetichista, de las expresiones literarias. Es un mal que Unamuno delató en las letras francesas de su tiempo, en las españolas y especialmente en las hispanoamericanas: «Literato que sólo de literatura se ocupa, poco de grande hará, porque la literatura no es una especialidad. Reducida a especialidad cae en artificio. ... La literatura, si ha de ser algo grande, tiene que ser, no lo olvidemos, un trabajo de integración. ... Cada vez me apena más el intenso literatismo de nuestros literatos. No saben nada, son bravíos. ... Es el mal de los más de los poetas hispanoamericanos; acaban por cultivar un arte de reflejo, de alquitara, que pierde calor humano e interés» (40).

Al «icarismo» de muchos literatos de ultramar dedicó un largo ensayo escrito en forma epistolar (41): habla en él de la enfermedad del literato incomprendido, común en todas partes, pero más frecuente aún en la América española; analiza el afán de asombrar con lo exquisito y afectadamente genial —propensión americana heredada de la que Carducci llamó *afannosa grandiositá spagnola*—, y resume el icarismo como una obliteración del buen sentido, que se anega en un ambiente tropical de hipérbole y se traduce en «pérdida de la noción de la medida, de la perspectiva, de la proporción». Y concluye: «Esa falta de proporción entre el es-

---

(38) *Ibíd.* (*E.*, II, p. 32 y stes.)

(39) De *Historia y novela.* (*E.*, II, p. 1.144.)

(40) De *Unamuno en sus cartas*, antología epistolar comentada por B. G. de Candamo. (*E.*, II, p. 37 y stes.)

(41) El titulado *Al señor A. Z., autor de un libro* (*E.*, II, p. 553-60), al que pertenecen los pasajes citados.

fuerzo y el resultado, entre la concepción y la ejecución, entre el fondo y la forma, es una de las características de esa literatura icariana. Parece que andan ustedes cambiando de norte sin acabar nunca de orientarse. Les falta una sólida educación clásica en el sentido más amplio y más profundo del clasicismo. ¿No estará esto relacionado también con la escasez y pobreza de ciertas inquietudes del espíritu humano? El clasicismo y la religiosidad —no digo la religiosidad tal o cual— tienen raíces comunes.»

He aquí, pues, la doble terapéutica educativa que Unamuno recomienda a los pueblos de América: una base de cultura clásica y una profundización en los contenidos religiosos del vivir. Respecto de lo primero, no se cansó nunca de insistir en la necesidad del humanismo clásico como procedimiento formativo (42). En cuanto a lo segundo, echó de menos en América el fermento de una potente religiosidad capaz de dar originalidad cultural profunda a la fisonomía de aquellos pueblos. Riva Agüero se lamentaba sobre todo de la falta de homogeneidad étnica, de la ausencia de una vida intelectual intensa y concentrada y del escaso desarrollo social y económico. Más aún que todo eso—replicará Unamuno—, les falta «sentimiento religioso de la vida, porque la religión que heredaron de sus padres y los nuestros es ya para ellos, como es para nosotros, una pura mentira convencional» (43). La ausencia del supremo ideal religioso —prosigue—tienden a sustituirla por otras entidades sucedáneas, huecas y abstractas; así el del enriquecimiento («el mamonismo, gran peligro americano»), el cientifismo (cuyos estragos en la América de su tiempo merced a la boga de Conte y Spencer, delató Unamuno como caricatura de una disposición de espíritu frecuente en los pueblos jóvenes, de cultura incipiente y advenediza), y especialmente el esteticismo; «nada hace más estragos en la verdadera y honda espiritualidad, en la religiosidad, que la consideración predominantemente estética. El esteticismo ha corrompido las fuentes de la religiosidad en los países que se llaman latinos (44). Prolongando una vez más hasta el solar americano los anhelos de reforma religiosa que había

---

(42) En *Vulgaridad (E.*, II, p. 598), en el prólogo, el citado libro de C. O. Bunge, etc.

(43) *E.*, I, p. 875.

(44) En *Algunas consideraciones...*, etc. *(E.*, I, p. 874.) Y poco más arriba: «Nunca olvidaré lo que me dijo en cierta ocasión un famosísimo y muy discutido escritor sudamericano hablando de cosas de religión: «—Yo, amigo Unamuno, soy católico, pero no cristiano; me atrae del catolicismo precisamente lo que a usted de él le repele, lo que le diferencia de las demás confesiones cristianas; su lastre pagano, la pompa del culto y el casuísmo, sobre todo el casuísmo, esa maravilla jesuítica.» Esto revela un estado de espíritu que se alía perfectamente con el afrancesamiento.»

predicado para España, desea que esta reforma sea autóctona, indígena, brotada desde dentro, no traducida. Que no se engañen, pues, los enemigos del catolicismo o del clero: «No creo que haya de ser un movimiento anticlerical la fuente íntima de la vida social de aquellas sociedades, sino un movimiento cristiano» (45).

Pero la personal actitud de Unamuno ante el problema religioso le impedía propugnar el catolicismo como cimiento espiritual de Hispanoamérica. Lo afirmará con palabras de Riva Agüero: «Aun en este terreno puramente intelectual, el acercamiento a España no debe significar en manera alguna la conservación del ideal católico» (46). ¿En qué quedan, pues, las exigentes demandas de Unamuno de una renovación religiosa y cristiana de América? Esta es una de las muchas cuestiones que Unamuno sólo tocó en forma negativa y, por decirlo así, blasfematoria. El vago cristianismo propugnado por él, irremediablemente antidogmático, antiteológico y—paradoja supremamente trágica—anticristiano, no podía dar más de sí. Unamuno, que en esta, como en otras cuestiones referentes al ser hispánico, llegó a profundizar tocando con sus manos el hondón del problema, no fué capaz de perseguir con coherencia últimas soluciones.

AMÉRICA, ESPAÑA, EUROPA.

A principios de siglo advierte Unamuno a sus lectores el frecuente empleo que él mismo suele hacer de «palabras que ignoro si han sido usadas o no ya, pero que ciertamente no corren mucho». Aludía concretamente a «americanidad», «hispanidad», «españolidad», «argentinidad» y otras análogas. En todos estos casos referíase, como él mismo declara, a aquellas cualidades espirituales y a aquella fisonomía moral—mental, ética y religiosa—en virtud de las cuales se es lo que se es (47). Y añade: «Mi batalla es que cada cual, hombre o pueblo, sea él y no otro.»

Tanto en lo individual como en lo histórico-colectivo, aparece aquí la preocupación unamuniana por la autenticidad. Por eso quiere que cada pueblo dé la nota peculiar y privativa suya, la que él sólo puede dar. De aquí arranca su afición a los productos culturales que traigan el soplo de la vida, de la tierra y de la gente en que brotó—por contraposición a lo que es criatura del cosmopolitismo—, y ahí radica también su veneración del criollismo, como fenómeno idiomático y como vehículo y exponente de un espíritu. La univer-

---

(45) *E.*, I, p. 862.
(46) *E.*, I, p. 878.
(47) En *Sobre la argentinidad*. (*E.*, II, p. 1.021.)

salidad se alcanza precisamente partiendo de esa base peculiar; «es dentro, y no fuera, donde hemos de buscar al hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal; y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno» (48). Por eso criticará con insistencia la propensión americana de descubrir Europa en aquellos mismos que no han sabido interpretar, y acaso ni descubrir siquiera, «la vida que en torno de ellos se desarrolla» (49). Especialmente paró mientes en la fascinación francesa, que no vacila en calificar de perniciosa, por lo exclusiva y absorbente, para la economía espiritual de Hispanoamérica. Una y otra vez puntualiza Unamuno que este criterio suyo no obedece a francofobia o chauvinismo; «pocos deberán más que yo a esa literatura francesa, verdaderamente educadora, y confieso que en ella he aprendido mucho; pero ni de sus juicios respecto a otros pueblos hago gran caso, porque son poco capaces de penetrar en espíritus distintos del suyo, ni he querido nunca someterme a su estética, que es la que tiene más echada a perder nuestra literatura. ...Y ahí, en América, digan lo que quieran los que a todo trance se empeñan en diferenciar esa literatura de la nuestra, sucede lo mismo. Es más: se podría hacer un estudio—y acaso lo emprenda algún día—demostrando que en las incipientes literaturas hispanoamericanas la tendencia españolizante encaja mejor con la índole de esos pueblos que no la otra» (50). Más aún: frecuentemente ese afrancesamiento es de segundo grado, y «lo más frecuente es que los americanos se afrancesen a la española», del mismo modo y por las mismas razones por las que los españoles se afrancesaban (51). A pesar de todo, pues, el genio de Hispanoamérica es coincidente sobre todo con el español. La influencia cultural española perdura allí «tanto en lo que tiene de malo, que es mucho, como en lo que tiene de bueno, que no es poco», ya que al fin y al cabo España misma, en más de un respecto está más cerca de esa América que del resto de Europa. «Quien quiera encontrar en la literatura criolla algo profundamente español debe ir a buscarlo, como yo lo he hecho, en Ascasubi, en Estanislao del Campo, en José Hernández.» El propio Rubén Darío, «por debajo de su afrancesamiento más aparente que real, ha sido y va cada vez más siendo profundamente español».

Hay que insistir en que cuando Unamuno se lamenta del afrancesamiento americano o lo combate, no lo hace en función de españo-

---

(48) En *Arte y cosmopolitismo*. (*E.*, II, p, 1.123.)
(49) *E.*, I, p. 874.
(50) *La Literatura y literatos*. (*E.*, II, p. 1.153.)
(51) *E.*, I, p. 856.

lidad, sino en función de autenticidad. Pero es precisamente esa autenticidad la que acarrea luego, como una consecuencia insoslayable, el reconocimiento del ingrediente hispánico como base del ser americano. Por eso le decía a Rojas que estaba convencido de que cuando se quiere ver la historia de la Argentina en argentino, en nativo, se acaba viéndola en español. No es un amor de complacencia en su ser de español lo que hacía a Unamuno considerar las cosas americanas de este modo; nadie más lejos que él de las delectaciones panegíricas. Por eso cuando se indigna frente al repudio americano de lo hispánico, lo que le indigna es la autonegación que ahí va implicada, la incomprensión de lo propio y de lo ajeno, la hibridación espiritual y, en suma, la inautenticidad. «No soy yo de los aduladores de mi Patria, y más bien podría reprochárseme cierta acrimonia en la censura de sus defectos. Jamás he ocultado nuestras flaquezas; pero cuando topo con alguno de esos mozos lindos a quienes todo se les vuelve hacer ascos y melindres a cuanto hay aquí, me revuelvo al punto en contra de ellos y en contra de las excelencias que de sus tierras nos vienen a contar. Porque ni lo malo de lo nuestro es lo que ellos estiman tal, ni es lo mejor suyo lo que ellos por mejor tienen» (52).

Su actitud ante Sarmiento, del que tantas veces y tan elogiosamente se ocupó (53), hasta el punto de haberse constituído en difusor del escritor argentino en España, puede servir como piedra de toque: «Sarmiento habló mal de España siempre que tuvo ocasión de hacerlo y hasta inventando ocasiones para hacerlo. Y, sin embargo, Sarmiento era profunda y radicalmente español. Sentía, como es común entre los criollos, adoración hacia Francia, y su genio era lo más profunda y radicalmente contrario al genio francés. ... Sarmiento hablaba mal de España en español y como los españoles lo hacemos. ... Su censura no era la censura que suele ser la de los extranjeros, que ni penetran en nuestro espíritu, ni aprecian nuestras virtudes ni nuestros vicios; su censura era la de un hombre de poderosísima inteligencia, que sentía en sí mismo lo que en nosotros veía y que penetraba con amor fraternal en nuestro espíritu» (54).

Por lo demás, la progresiva cohesión de todos los pueblos hispanoamericanos entre sí debe desarrollarse sobre una base auténtica-

---

(52) De *Tres generaciones. (E.*, II, p. 377.)

(53) Véase, por ejemplo, lo que dice de él en *E.*, I, p. 722; *E.*, II, p. 1.080, y *E.*, II, p. 852-3. Le llama «el escritor de lengua española que prefiero a todos los demás del siglo pasado» y «el escritor americano de lengua española que hasta hoy se nos ha mostrado con más robusto y poderoso ingenio y más fecunda originalidad».

(54) *E.*, I, p. 852-3.

mente americana. Esta autenticidad no la posee el panamericanismo: «En ciertos aspectos sigue todavía siendo Europa el lazo de unión entre los pueblos americanos; y el panamericanismo, si es que en realidad existe, es un ideal concebido a la europea, como otros tantos ideales que pasan por americanos» (55). Tampoco le convence que los grupos inmigrantes europeos, italianos, españoles, franceses, etc., pretendan hacerse campeones, en el país adoptivo, de los prejuicios, especialmente los políticos, de su país de origen (56). A estos efectos, pues, la españolidad inmigrante es sólo un factor más, que se superpone, lo mismo que cualquiera de los otros, al substrato peculiar hispanoamericano. Como siempre, Unamuno propugna también aquí la autoctonía en un sentido más bien moral que geográfico, la autenticidad espiritual, cuyas raíces se hunden no tanto en la topografía cuanto en la historia y en las capas profundas, invisibles, pero operantes y vivaces, de lo que él llamaba lo intrahistórico. Tal es la génesis común de los que él llamó hispano-españoles y de los hispanoamericanos.

EN LA RUTA DE LA HISPANIDAD.

Unamuno escribió otras muchas cosas sobre Hispanoamerica (57), y no sería difícil aducirlas. Con todo, la inspección recién hecha nos proporciona un punto de partida y es exponente básico de su actitud espiritual. Por de pronto, si ningún español coetáneo puede parangonársele en cuanto a interés apasionado por Hispanoamérica, ello habrá de obedecer a motivaciones suficientes. Ninguna menos congruente y más superficial que la de sus colaboraciones en la prensa

---

(55) De *José Asunción Silva. (E.*, II, p. 1.027.)

(56) En *Sobre la originalidad. (E.*, II, p. 1.027.) Respecto de los emigrantes españoles muchas cosas agudas escribió Unamuno. Por de pronto no consideró nociva para España la emigración a América; lo grave es que el emigrante corre el riesgo de la inadaptación espiritual por una parte, y tergiversando la jerarquía de los valores suele regresar en condiciones de hombre adulterado. La culpa, en gran parte, es del Estado español, que no provee a las necesidades espirituales de sus emigrantes. Véanse estas consideraciones: «A nadie se le ha ocurrido que un Estado que conoce sus deberes está obligado a proveerles (a los emigrantes) de algo más que de agentes consulares y otros oficiales meramente burocráticos. Si aquí se preocuparan las gentes de esto y los gobernantes estuvieran orientados en el sentido de la cultura habría ya en Buenos Aires y en otras ciudades donde hay un fuerte contingente de españoles Institutos de enseñanza subvencionados y sostenidos por España. Más razón hay para que España sostenga en Buenos Aires un Instituto de segunda enseñanza, verbigracia, que para que lo sostenga en Cuenca o Lugo.» *(El desdén con el desdén, E.*, II, p. 587-93.)

(57) Aquí nos hemos limitado a los ensayos que él reeditó, pero de sus colaboraciones en *La Lectura* y *La Nación* y de sus cartas, muchas de ellas dispersas por toda América, podrían sacarse elementos de juicio. En tal sentido una edición verdaderamente completa de las obras de Unamuno se percibe como muy necesaria. Sería así posible, entre otras cosas, un más detenido estudio sobre la trayectoria de su pensamiento concerniente a Hispanoamérica.

ultramarina; en toda actividad, sin excluir la literaria, hay siempre determinaciones anecdóticas cuya trascendencia no cabe exagerar, ya que en el mejor de los casos sólo arguyen la existencia, previa y más profunda que ellas mismas, de un venero de ocultas realidades que se hallaban en trance de eclosión irremisible. Unamuno quedó preso en las mallas del problema de América por las mismas razones por las que también estuvo atado de por vida al problema de España. Las mismas vaharadas de pasión e idéntica urgencia histórica le llevaron a uno y a otro; él había sido el primero en demostrar, quizá sin percatarse suficientemente de ello, que cuando alguien se plantea con radicalidad los motivos esenciales que configuran lo español, no tiene más remedio que toparse también con los de Hispanoamérica, y que todo progreso realizado en la conciencia hispánica se trasmite a la conciencia de los pueblos hispánicos. Con Unamuno, en cierto modo, hay también generación del 98 para América, porque las inquietudes principales de esa generación no han resultado vanas o extranjeras al alma americana. Casi todo lo que Unamuno pensó acerca de lo español está implícito en su famosa exclamación: «Me duele España.» Es la pura verdad. Pero ¿acaso no le dolió igualmente Hispanoamérica? Amor amargo y transido de voluntad de perfección, crítica de la vida como civilización, ahondamiento en la peculiaridad histórica, afán de enderezar colectivos entuertos psicológicos, oposición a las inflaciones panegíricas... Toda esta gama de actitudes, características del 98 y típicas de Unamuno, las extendió también al modo de sentir e interpretar el orbe espiritual de Hispanomérica. Frente a las actitudes, tantas veces superficiales, de los mil viajeros a caza del pintoresquismo neocontinental, el Unamuno anclado en Salamanca se esforzará en palpar la sangre y el espíritu de América, conectándose con ella en profundidad, al margen del trámite cosmopolita. Es cierto que no tuvo ni divulgó la *sensación* de América, pero sintió y extendió más que nadie su *conciencia*. América, que no le dió nada *visivo*, dióle de sí misma todo lo pensativo.

Sobre esta base previa habrá que valorar toda la aportación hispanoamericanista de Unamuno. Después, se podrán escarbar en sus escritos no pocas deficiencias en su manera de enjuiciar y conocer el mundo americano. Es cierto, por ejemplo, que consideró menos el círculo cultural mejicano que los restantes. Es verdad que ni el etnólogo, ni el sociólogo, ni siquiera el lingüista considerarán irreprochable en todos sus extremos la exégesis que él hizo de la compleja realidad americana. Incluso puede afirmarse que su tarea crítica en el campo literario de América incurrió en limitaciones, en

valoraciones vehementes y en juicios arbitrarios. La contabilidad de sus aciertos de visión, en fin de cuentas, siempre será mayor que la de sus defectos, y aun estos mismos, a su vez, demuestran que el Unamuno meditabundo ante lo hispanoamericano tropezó con los mismos escollos que el Unamuno pensador de lo español. Pero en ambos casos su navegar fué intrépido, ejemplar y provechoso. A su manera, también él fué un descubridor, porque, también a su manera, él logró superar no pocos *finis terræ* conceptuales que contraían a un solo borde del Atlántico el ámbito de la total hispanidad.

Pues ya era hora de proclamar a Unamuno promotor de doctrina sobre la hispanidad. En su acepción concreta y material, como conjunto de pueblos portadores de esencia hispánica, el sentido de la hispanidad de allende nadie entre nosotros lo tuvo antes que él en forma tan directa y fehaciente. Valera o Menéndez Pelayo pasearon su mirada de esteta o erudito galopante por las letras de América y pusieron así en circulación un nuevo *tema,* y Ganivet ya hizo bastante con ser un gran soñador de hispanidad. Pero la Hispanoamérica más concreta y vivaz no llegó a instalarse en sus vigilias como se instaló en las de Unamuno, que la tuvo como sueño, como vivencia y como urgencia. Con ella Unamuno hizo todo: la amó, la aprendió y la compadeció, la cantó y la azotó, quiso sanarla y sublimarla.

Por esas sendas ascendió a la percepción de la hispanidad en su sentido abstracto y formal, esto es, como esencia y vínculo espiritual, como energía morfogenética y versión de vida histórica. Pero la función del catolicismo como ideal y como elemento nuclear de esa estructura no halló, ya lo sabemos, una acogida positiva en Unamuno, a pesar de que proclamase a voz en cuello la necesidad de religión y de acendrado cristianismo para ambas riberas hispánicas. Aquí está el punto muerto de su pensamiento. Unamuno no podía dar un paso más hacia una hispanidad hecha con medula de un catolicismo que no profesó interiormente. Y se paró en este término indeciso de su propio camino.

Tendrían que ser otros quienes lo llevasen adelante. Entre nosotros lo han sido dos hombres precisamente con camino de Damasco en su andadura ideológica: Maeztu y Morente. Con ellos la doctrina de la hispanidad alcanzó defensa y exaltación, pudo alzarse y ondear como bandera, se nutrió de programa, de medula misiva y de soteriología histórica. Todo el 98, capitaneado por Unamuno, queda atrás, con su fértil examen de conciencia hispánica, con su atrición y su inquietud estimulante. Pero en la mística de la hispanidad sólo quienes ganaron a brazo la orilla de la ortodoxia católica

pudieron representar la arribada a la etapa unitiva. Unamuno, todo flagelos y cavilaciones, primer viandante de rutas purgativas, no conoció la definitiva iluminación. Pero en cierto modo ha sido precursor y bautista de los ortodoxos de la hispanidad, ha sido el *protodoxo*. Título, a la verdad, grande e insólito.

Angel Alvarez de Miranda.
Director del Instituto Español de Lengua y Literatura.
Via della Rotonda, 23.
ROMA (Italia).

Cabeza de Guerrero Aguila (Azteca)
MEXICO



Cuaubxicalli de las serpientes emplumadas (Azteca)
MEXICO



ARTE PRECORTESIANO

directos y *legítimos* de los viejos Incas. En suma, *la salvación de lo prehispánico.*

No entro ni salgo en si esa consideración fué cosa rara o corriente entre los españoles de ambos lados del Océano, mientras hubo las Españas; quiero sólo apoyarme en que esa tabla, cuya copia fotográfica tengo ante mis ojos, no es mera frase hecha; la tengo, en efecto, al escribir esto, para plantear un problema que me parece ser real y no sin interés ahora—segunda post-guerra mundial—y aquí—entre las ruinas de Europa y la naciente promesa de un posible y renovado Orbis Hispanicus. El problema de la salvación de lo prehispánico; de hacernos solidarios, también, de esa pre o protohistoria y de sus sobrevivencias, en la medida que encierren algo valioso.

Sean punto de partida para este empeño unas palabras ajenas y unas advertencias propias. Las palabras—cuyo tenor literal no conserva mi memoria, pero que estoy seguro de transcribir fielmente en su esencia—pertenecen a la conferencia con que nuestro Pedro Laín abrió el curso; o mejor, inició la pública existencia de la Asociación Cultural Iberoamericana. Decía—sobre poco más o menos—así: «Es posible que el budismo o la filosofía china encierren valores universales, pero no alcanzarán tal dimensión mientras no sean recogidos y salvados por Europa». Si esta recogida y salvamento son posibles—y yo creo que lo son—, ¿por qué no lo serán tantas y tantas cosas de la sabiduría prehispánica de los Hamautas o de los proféticos libros de Chilam Balam? ¿Por qué, si tanto salvamos del arte chino, no lo hemos de hacer con la cerámica nazca? Y, por no tratar sólo de tan altas culturas, ¿no será salvable—cada cosa en su nivel—tal modo de tallar la madera, tal técnica de trenzar cestos, tal huella de arte de los viejos indios? Igual que nuestra tradición histórica invoca—sin traicionar a Roma ni a Cristo— Viriato para el heroísmo, la Dama de Elche para la belleza, acaso Altamira o Alpera para el arte, ¿por qué la tradición hispánica en general no invocará a Yupanqui, sin olvidar al Cid, o los arquitectos de Cholula, de Mitla, de Palenque, de Tiahuanaco, sin renegar de Tolsá—a los aurífices quimbayas sin olvidarnos de Arfe—*e via sequendo?* Las palabras iniciales lainianas han despertado en mí esta pregunta. Don Alonso me da la respuesta.

Las observaciones son dos fundamentalmente: una, que sé muy poco de esto, y todo lo que aquí digo ha de entenderse con cautela, y, cualquiera que sea la forma gramatical de la expresión, ha de tenerse siempre por interrogante o al menos hipotético, que sólo trato, en esta especie de «borrador silvestre», de apuntar a un tema que creo que

6

interesa, pero no ya de resolverlo, sino ni aun de plantearlo en su integridad. Agradeceré, como siempre, la rectificación, la objeción, el diálogo.

A menudo llegan de las Españas de Ultramar voces de un indigenismo discorde, ya ridículo, ya trágico, ya—por desgracia, raras veces—serio y objetivo. Casi siempre—salvo cuando es pura catalogación arqueológica—se escucha en ellas un larvado antihispanismo o antíeuropeísmo. Recuerdo, por ejemplo, la ridiculez de tal programa de enseñanza media (por cierto, de una república cuyo último indio debió extinguirse hace un siglo o poco menos), donde se habla de «la ingenuidad del aborigen y la perfidia del conquistador». Ese programa es de hace un par de años; creo que seguirá vigente. Todos recordamos tal o cual «restauración» de cultos méxicas—el honor del gran pueblo católico e hispánico que es Méjico. Nueva España la salvó entonces la elegante ironía de Carlos Pereyra—o las más graves (y acaso, bajo cierta risible escenografía, más interesantes) manifestaciones de algún partido peruano. Todos conocemos cierto araucanismo retórico, inofensivo y aun simpático, de algunos chilenos. Todos sabemos de la tremenda realidad de la lucha racial en algunos países, y de cómo los enemigos del mundo hispánico manejan eso. Pero todos sabemos también—aunque a menudo lo olvidemos—la tenaz fidelidad a lo español de muchos indios y cómo las lenguas indígenas sirven más de una vez para mantener vivaz el sentido católico e hispánico. Y no podemos olvidar que, aparte del problema racial del indio—que yo no quiero tocar aquí—, sería necedad negar el valor, los valores, de uno u otro orden que en muchas tradiciones prehispánicas se encierran. Si a alguno le ha extrañado antes que acercarse la figura de Yupanqui a la del Cid, o que hablase del valor de la sabiduría hamaútica o de la religiosidad de los libros de Chilam Balam, una breve reflexión, una somera información sobre el caso, le harán ver que la cosa es perfectamente razonable.

Si el indigenismo es peligroso—recae en la prehistoria, con salidas al equívoco huerto soviético—; si el afirmar (lo leí hace muchos años en un periódico peruano y me escalofrié): «Nuestra lengua imperial, Runasimi», como si el castellano no existiese, es grave error; si, en suma, el solidarizarse con Las Casas es suicida, también parece equivocado el negar todo valor a lo prehispánico. No seamos «numantinos»—nuestra gloria mayor es ser romanos y cristianos—, pero no llamemos «bandolero» a Viriato. No creamos

al buen fray Bartolomé, pero tampoco pongamos voz «de bóveda» para afirmar, sin más, como el buen Sarmiento de Gamboa: «estos indios fueron fedifragos y tiranos». Viene aquí bien un breve excurso doméstico. Pensemos en lo que pasa en la España peninsular, en nuestra vieja España.

Lo protohistórico (céltico, ibérico) y lo prehistórico vienen a ser entre nosotros lo que lo prehispánico en América o Filipinas. ¿Cómo se integran y viven hoy—dejo, no sin dolor, de hacer la historia de este tema, de la que he ido reuniendo no pocos datos—estas más antiguas culturas y tradiciones? El lenguaje guarda sustratos, y todavía una región—y bien gloriosa—de nuestra península emplea, en parte, habla prerromana y aun preindoeuropea. Guardan piezas nuestros museos y pinturas nuestras cuevas y abrigos.

Ningún español que haya salido del analfabetismo deja de estar orgulloso de Altamira o de Cogul y, si en los años ingenuos del fin de bachillerato, muchos creímos enamorarnos de la Emperatriz Isabel, no falta quien a esa misma edad, lo cree estar de la Dama de Elche. Más cerca en cierto sentido de nosotros, los nombres de Numancia y Sagunto aún emocionan a muchos y viven, sin duda, en nuestra tradición militar. Vemos, pues, como inconsciente el sustrato lingüístico, el folklore; como consciente, pero un poco «arqueológico», Altamira; como consciente, entre retórico y heroico, Numancia, Sagunto, y como estético-sentimental, a la Dama de Elche. Los casos podrían multiplicarse, algunos muy pintorescos: lo prerromano y precristiano—repito, en cierto modo, nuestro «prehispánico»—viven entre nosotros. Y eso que lo más deficiente de toda nuestra enseñanza histórica es lo que a esa época se refiere. Yo conozco, por experiencia, el asombro que origina, en los medios donde más derecho había a esperar menor ignorancia, hablar, por ejemplo, de la expansión de nuestra cultura en los finales del Neolítico y comienzos del Bronce (hasta qué punto sea «nuestra» es otro problema). Pero tampoco los hombres de Altamira tenían, salvo el asentamiento geográfico, gran cosa que ver con nosotros, y, sin embargo, el orgullo por tener esas pinturas nos lo enseñan, y hacen bien, desde la escuela primaria.

¿Indica, sin embargo, tal cosa algún peligro de recaer en la prehistoria, o de autonegarnos como nación o de renegarnos como europeos y cristianos? Sin duda, no. Respondan a ello la constante invocación a Sagunto y Numancia que los hombres de 1808 no olvidaban nunca.

Enfrentándonos ahora con la Hispanidad ultramarina, el proble-

ma es mucho más complicado. Va trabado en los países donde hay hoy indios o mestizos (casualmente donde hay más es donde las tradiciones prehispánicas son más valiosas: Méjico, Centroamérica, Colombia, el antiguo Tahuantinsuyo) con problemas raciales, educativos, económicos, etc., muy difíciles. Chile, por ejemplo, no es cuestión; representa allí la invocación a Arauco lo que aquí Numancia, Caupolicán a Viriato, y asunto concluído (si quedan indios son tan pocos que no pesan). Argentina o las Antillas (en cuanto a éstas y algunos otros países la cuestión negra es asunto totalmente distinto, como la inmigración china donde la haya) pueden quedarse con esto como tema arqueológico o cuasi arqueológico—esos indios que se fueron a presentar a Perón son un pequeño problema de política interior y una graciosa comparsería folklórica, pero nada más—, y el sereno estudio y la catalogación en buenos museos son bastantes. Por cierto que los argentinos vienen trabajando en estas cosas desde algún tiempo de modo ejemplar sin que aquí, *exceptis excipiendis*, parezcamos enterarnos. Pero yo no puedo especificar lo que pasa en cada país; no sé bastante. Y me limito a preguntar.

Planteando, en cambio, las cosas de un modo general, continental (el caso filipino es quizá más complicado, pero entra en las categorías comunes a los de América hispánica), creo que podemos seccionar la enorme masa de lo prehispánico en tres sentidos.

Refiérese la primera de estas divisiones al hecho de lo que podríamos llamar «prehispanidad» inmediata o «protohistoricidad», esto es, a si las culturas —repito que prescindo de lo racial— de que se trata se hallaban vivas a la llegada de los conquistadores o no. Tendríamos así dos niveles distintos: uno, el más antiguo, sería a la América española lo que a nosotros Altamira o el Neolítico, cosa inconscientemente viva en la cotidiana costumbre en la superstición y en el sustrato lingüístico o «yacente» como monumento o museo (las culturas preincaicas del Perú serían un buen ejemplo); otro, el más reciente, se halla más vivo (aparte, repito, de lo racial y de la vida efectiva, actual, de esa cultura), sería un poco lo que a nosotros lo céltico o ibérico; repito: Caupolicán sería un poco Viriato, no me extrañaría nada saber que alguna cuadrilla Yupanqui había cubierto gloriosas hazañas o que se llamaba «Chilam Balam» a un Instituto de Alta Cultura Centroamericana, etc.

El segundo corte no atiende ya a esto, sino a algo más inmediato. Se trata de discriminar —y tratar adecuadamente— el problema se-

gún existan o no, hoy, gentes indígenas que vivan aún según esas culturas prehispánicas (más o menos contaminadas). Los indios guajiros (léase, por ejemplo, la novela de Rómulo Gallegos SOBRE LA MISMA TIERRA; no hay por qué acudir a la etnología ni a la lingüística) o todo el magma silval de la Amazonia sería un ejemplo. Da la triste casualidad de que los indios no hispanizados pertenecen a las culturas medias y bajas. Aquí el problema es doble: hispanizar a los indios —*adhibitis necessariis cautelis*, la etnografía aplicada tiene la palabra—, pero salvar lo que en ellos haya de más valioso (técnicas adecuadas al clima, por ejemplo, o cantos y danzas, etc.). En los otros casos —esto es, si se trata de pueblos o culturas extinguidos—, los trasponemos al plano del estudio y del recuerdo más o menos viviente, y aquí cabe aplicar las discriminaciones del párrafo anterior y también las que ahora se indicarán.

El tercer corte, por último, no es ya *cronológico* como el primero —ni *biológico* como el segundo—, sino *valorativo*. Se trata del nivel que, en una rigurosa clasificación culturológica, corresponde a las culturas (como se ve, estos tres criterios se entrecruzan; una cultura muerta puede ser inmediatamente prehispánica o no, una cultura viva o muerta, pre o protohistórica, puede ser alta, media o baja y viceversa). Usemos la ya venerable, clásica y técnica clasificación del P. Schmidt o las recientes de los prehistoriadores y etnólogos argentinos, siempre tenemos tres grandes niveles subdivisibles, discutible la inclusión en uno u otro, pero que para los efectos *casi de escuela primaria* que yo aquí persigo son suficientes. Las culturas altas serían más salvables —esos Ingas de Alonso de la Cueva—; las medias, menos; las bajas, casi nada. Sin embargo, en todas habrá, por lo menos, objetos para los museos, testigos mudos del viejo poblamiento, de la esencial verdad, que tanto nos importa salvar, de la unidad humana.

Ahora querría que esto se entendiese como un conjunto de preguntas que no faltará quien conteste. ¿Tiene realmente interés todo esto? Si lo tiene, ¿está bien planteado? ¿Bastan estas clasificaciones o hay —ya desde ahora— que matizar y tamizar más? ¿Cómo empalman estos problemas con otros religiosos, raciales, social-económicos, políticos, educativos, etc.? ¿Cuál es la situación concreta, según los diversos países? ¿Cómo se aprovechan las fuerzas antihispánicas de todo esto? ¿Cuál es la sincera opinión de las personas y grupos prehispánicos en esta cuestión? ¿Acaso lo que yo aquí propongo es —*podría serlo*— utópico o suicida? ¿Tendrían razón Bartolomé de las Casas o Sarmiento de Gamboa?...

Pero yo, mientras no se demuestre lo contrario, y en la seguridad de ir muy bien acompañado, prefiero volver a contemplar la tabla del sabio e irritable oratoriano de la barroca Lima dieciochesca y leer, casi paladeándolas, las inscripciones: «Efigies de los Ingas o Reyes del Perú y de los católicos Reyes de Castilla y León que les han sucedido hasta el presente», «Manco Capac Inga I», «Felipe V, XXII Rey del Perú».

Carlos Alonso del Real.
García Morato, 144.
MADRID (España).

PRIMERA REUNION DE LA "ESCUELA DE ALTAMIRA"

POR

RICARDO GULLÓN

LAS reuniones de la *Escuela de Altamira* en Santillana del Mar, a fines de septiembre de 1949, han sido, según creo, la manifestación más rica y más cargada de posibilidades de acción estética, producida en España en los últimos doce años. Para informar, con algún orden, del ser y de los propósitos de esta nueva *Escuela*, cuyo distintivo es el bisonte pintado en las Cuevas de Altamira por nuestro antepasado de hace doce mil años—o cosa así, pues un margen de error de mil o dos mil años representa aquí poca cosa—, es conveniente reseñar los antecedentes de este movimiento artístico.

En el verano de 1948 llegó a Santillana el pintor alemán—nacido en Dantzig-Mathías Goeritz, atraído por secreta premonición hacia las pinturas de Altamira. En los cuadros antes creados por él se podía atisbar cierto parentesco con las obras del artista paleolítico, siquiera predominaran las influencias de algunos grandes contemporáneos, Klee y Miró especialmente. Una vez en contacto con Altamira, la sensibilidad de Goeritz pareció acrecida y revitalizada. Trabajó incansablemente; sus telas se enriquecieron, dejando ver mayores posibilidades, mejores invenciones. No se trataba tanto de influjo directo como de un fuego trasmitido a su aliento, de una pasión hecha lumbre que cristalizaba en cuadros llenos de novedad y de fantasía.

Goeritz, en la plenitud de su entusiasmo, quiso comunicar a dos o tres amigos su admiración por el singular fenómeno altamirense, y

con lírica palabra escribió un breve manifiesto para proclamar la buena nueva: «No es un renacimiento. Nadie se ha vuelto hacia Altamira. El hombre joven va allá—después de infinitos vuelos a través de países y de mares, por palacios y burdeles, por la selva virgen y por el sol—porque se siente más hermano de la aurora de ayer que de su oscura tarde gris. El mismo es aurora; es el primero del mañana. El día de hoy es sólo la pausa del despertar para los que duermen aún. El que no se despierta está perdido en el ayer. El que despierta va a ser creador. Descubrimos el mundo nuevo. Y estamos llenos de alegría y de amor.»

Por aquellos días coincidieron en Santillana del Mar el pintor mejicano Alejandro Rangel, la historiadora también mejicana Ida O'Gorman y Pablo Beltrán de Heredia. Reunidos los tres con Mathias Goeritz, en el estudio de éste, situado en el palacio del primer Marqués de Santillana, la *Escuela de Altamira* empezó a tomar cuerpo. Semanas después, Angel Ferrant, Beltrán de Heredia y yo acudimos a Santillana; esbozamos proyectos, planeamos tareas, esforzándonos en hallar las bases sobre las cuales se podría asentar un organismo coordinador de las actividades artísticas más puras y desinteresadas. Parecía deseable y no imposible trabajar en común, agrupando las personalidades que desde hace años venían luchando aisladamente por el arte nuevo, en España, y concertando esfuerzos que, encauzados hacia fines idénticos, podían redoblar su eficacia si se realizaban con espíritu de equipo.

En los meses siguientes fueron recibiéndose adhesiones: Sebastián Gasch, Westerdahl, Santos Torroella y el grupo *Cobalto* de Barcelona, José Lloréns Artigas, Luis Felipe Vivanco... Un grupo pequeño y entusiasta de gentes resueltas a cooperar. Desgraciadamente, estábamos a demasiada distancia unos de otros—Barcelona, Tenerife, Madrid, Santander...—para mantener el diálogo de manera fecunda y duradera. Pareció condición previa y necesaria de todo lo demás, el intercambio demorado de ideas, opiniones y sugerencias entre los simpatizantes con el proyecto. Queríamos también establecer un fundamento de cordial amistad entre los partícipes de la intentada aventura. La necesidad de una reunión donde estructurar la organización de la *Escuela de Altamira* y estudiar las posibilidades de trabajo y los medios adecuados para el buen éxito de los fines propuestos, se impuso por sí sola.

Gracia al mecenazgo de don Joaquín Reguera Sevilla, Gobernador civil de Santander, persona en quien artes y letras encuentran constante protección y amistad, pudo celebrarse la primera reunión de la *Escuela*. Asistieron, no ya los miembros españoles, sino también

algunos extranjeros, siquiera no todos los invitados pudieran desplazarse a España, por dificultades de distinto tipo. He aquí la nómina íntegra de los asistentes a la reunión: Alberto Sartoris, Tony Stubbing, Ted Dyrssen, Angel Ferrant, José Lloréns Artigas, Enrique Lafuente Ferrari, Eudaldo Serra, Eduardo Westerdahl, Sebastián Gasch, Francisco G. Cossío, Rafael Santos Torroella, Luis Felipe Vivanco, Daniel Alegre, Pablo Beltrán de Heredia y yo. Faltaron Mathias Goeritz (partido para Méjico días antes, a encargarse de una cátedra universitaria de Historia del arte), Eugenio d'Ors, Juan Miró, Ben Nicholson, Bárbara Hepworth y Willi Baumeister, a quienes se considera miembros de la *Escuela*, en igualdad de derechos con los asistentes, ya que la ausencia dependió de causas ajenas a su deseo.

Las sesiones se celebraron en los días 19 al 26 de septiembre, en Altamira y Santillana del Mar. El programa incluía dos excursiones en la región montañesa, un concierto de guitarra por Regino Sáinz de la Maza, otro por la Coral de Torrelavega, y un festival de danzas tradicionales a cargo de los grupos de Cabezón de la Sal. La mayor parte del tiempo se dedicó a conferencias, a conversaciones de tipo colectivo y a trabajar repartidos en comisiones, según el plan de que hablaré más adelante. Los reunidos, bajo la presidencia de Alberto Sartoris, el gran arquitecto italiano, uno de los más inteligentes y tenaces defensores del arte vivo, trabajaron con entusiasmo y con verdadera fe en el éxito del movimiento, laborando de modo realista en los detalles de organización y discutiendo con interés y pasión los problemas teóricos puestos a debate. Artistas y escritores, cordialmente asociados, desmintieron la vulgar acusación de palabrería e ineficacia que suele hacerse a los de sus gremios, mostrándose capaces de afrontar en sus respectivos planos, tanto las cuestiones de principio, como los asuntos de orden práctico, que algún soñador inoperante pudiera reputar de importancia secundaria.

Tuve a mi cargo la preliminar exposición de motivos, en la sesión inaugural celebrada dentro de las Cuevas de Altamira, entre las piedras donde tuvo su morada nuestro remoto antepasado. ¡Extraña sensación la de hablar bajo las rocas milenarias, sintiendo que, junto al auditorio visible, se dibujaban sombras de un mundo lejano y secreto! Simón, el viejo guía de la Caverna, estupendo ejemplar de celtíbero apegado a la tradición, parecía, con su presencia, constituir el vínculo entre los recién llegados y sus amigos de siempre, los autores de esas pinturas que él sabe ver y enseñar con emoción diariamente renovada y diariamente acrecida. ¡Admirable guía que

lejos de perder en la rutina el entusiasmo, extrae de ella alimento para su llama!]

Expuse, digo, algunos de los motivos de la reunión, algunos de los temas de estudio, apuntando, entre otros, la necesidad de preferir el diálogo a la estéril disputa; la voluntad de romper la indiferencia general hacia el arte nuevo y sus problemas, y los medios para conseguirlo; las conexiones entre Altamira y el arte contemporáneo; la conveniencia de revisar la locución «arte abstracto»; la imposibilidad de conseguir acceso a la obra de arte por vías intelectuales; las limitaciones de la crítica...

Enrique Lafuente Ferrari habló después, señalando, con certera sobriedad, las razones de nuestra ubicación en Altamira. Las pinturas de la Cueva, dijo, son clásicas, en cuanto clasicismo es ecuación entre logro e intenciones, perfección y vitalidad eviternas. Por su capacidad de síntesis el artista prehistórico está cerca de nosotros, y nos importa también la grave cuestión que sus obras nos proponen: la de la correlación entre el *qué* y el *cómo* pintaba, raíz del problema, tan mal entendido, de lo que llamamos *el asunto*.

Alberto Sartoris pronunció unas palabras de adhesión y seguidamente el Gobernador de Santander, don Joaquín Reguera Sevilla, tras dar la bienvenida a los miembros de la *Escuela* y congratularse de su presencia en Altamira, declaró inauguradas las tareas del pequeño congreso.

A partir del siguiente día comenzaron las conversaciones colectivas, en el jardín del Parador Gil Blas, en Santillana del Mar. El Parador, instalado en el antiguo palacio de los Barreda, es uno de los edificios más bellos de la maravillosa ciudad. Su jardín es rumoroso, porque poblado de pájaros, y recogido, como el de un convento. Todas las mañanas nos reuníamos alrededor de una gran mesa rectangular, bajo la presidencia de Sartoris, clara inteligencia y mano suave, que acertó a gobernar con excelente tino los debates, manteniéndolos siempre, según nuestro proyecto, en el tono del diálogo, vivaz en ocasiones, pero nunca desvirtuado por estériles violencias. Quizá lo mejor de la reunión fué la buena fe y el entusiasmo con que todos los congresistas se prestaron a trabajar colectivamente, sin peligrosos conatos de *divismo* ni tentativas de arrimar el ascua común a intereses personales.

Bajo el signo orsiano de la amistad y el diálogo, resultó utilísimo el intercambio de ideas entre los congresistas. En realidad las coincidencias superaban siempre las discrepancias; coincidíamos en lo esencial para discrepar, eventualmente, en lo adjetivo. Supongo que la buena voluntad y el confiar cada uno en la honestidad del pensa-

miento y los propósitos de los restantes interlocutores, propició el acuerdo. Aparte de los coloquios generales se entablaron marginalmente fructíferas conversaciones. Fructíferas, sobre todo, en cuanto gracias a ellas la mutua comprensión fué más fácil y quedaron establecidos o fortalecidos lazos de genuina camaradería.

Frente a la frivolidad y a la indiferencia habituales, los reunidos pensábamos que los problemas del arte contemporáneo tienen enorme importancia, no para el artista o el aficionado, sino para el hombre. ¿Ha llegado la hora de considerar agotada la etapa de libre creación artística? ¿Puede perdurar el arte en cuanto se le ponga al servicio de un fin que no sea la creación de ese etéreo flúido llamado belleza?

Sebastián Gasch, en su conferencia, expuso algunas de las cuestiones que nos preocupan: la crisis de imaginación en nuestra pintura, con referencia a las cuales señaló con justeza la contradicción en que incurren quienes rechazan las metáforas en pintura, mientras las admiten sin reparo en poesía. La conferencia de Gasch reflejó tan exactamente el común sentir que nadie hizo objeciones a su pulcra y objetiva exposición de hechos. Este tipo de resúmenes, precisos y desapasionados, son poco frecuentes en este país, pese a su utilidad y pese a que al trazar las líneas de la evolución, si la mano es diestra y competente, quedan ya insinuados los principios justificativos del cambio.

De acuerdo en cuanto a las ideas expuestas por Gasch, discreparon los conversadores respecto a la conveniencia de aplicar el calificativo de «abstracto» a determinadas creaciones del arte actual. Arte egocéntrico fué la denominación propuesta por Pancho Cossío; arte absolutista prefiere llamarle Sartoris; arte no figurativo gusta decir Gasch... ¿Bizantinismo? No lo creo. Las cuestiones de palabras suelen ser importantes y en este caso lo son. Según aceptemos uno u otro vocablo, nos vinculamos a distinta visión del problema y de los problemas del arte en nuestro tiempo. «Abstracto» es equívoco. Apenas puede emplearse este término sin aclarar su sentido, sin aclarar lo que deseamos significar al utilizarlo. En realidad, igual podríamos llamarlo «concreto». Todo arte implica una abstracción—en *Las Meninas* o en el *San Mauricio* puede verse, magistralmente realizada, pero clarísima—; tal vez la causa de adjetivar al de hoy con ese vocablo, consiste en que la depreciación del «asunto» hace ver con mejor evidencia el escamoteo de la realidad propio de la pintura, de cualquier pintura, incluída naturalmente la llamada realista—si además de realista es de veras pintura.

El artista procede por eliminación tanto como por adición. Si no

lo hace así, su obra será un galimatías, un caos; luego no una obra de arte. Como el poeta, el pintor, el escultor y no digamos el arquitecto son primordialmente ordenadores. Sus mundos obedecen a un sistema; incluso cuando semejan revueltos y desordenados, ese desorden responde a principios, tiene coherencia interior, probablemente más severa cuanto más dispersa y caótica sea la superficie. No pueden incluirlo todo en su universo. Al depurar la realidad, abstraen. Y eso, siempre y fatalmente. Tal es la ley, y de ahí la razón de que, para mejor entendernos, pareciera útil buscar al arte actual un apellido más preciso.

A propósito de esta cuestión, el ceramista Lloréns Artigas apuntó observaciones sagaces. Lloréns es pequeñito, moreno, con cara de guasa y gracia castiza—castiza de Barcelona—; es también hombre desbordante de ideas—de ideas claras—sobre las cosas, en especial sobre los problemas propuestos al artista de hoy. «No se puede incluir al artista en un sistema rígido—vino a decir—. Las palabras sirven a los críticos, pero no sirven a los pintores, ni a los artistas. Cada artista pasa de una tendencia a otra: *hace* abstracto a sus horas, cubismo luego, figurativo cuando le parece o, mejor dicho, cuando siente la necesidad de expresarlo así.» Señaló el ejemplo de Picasso, cuya obra en vano se pretendería definir con un vocablo.

Y precisamente en las frases de Lloréns encuentro la justificación de nuestro intento de abordar las cuestiones llamadas de palabras. La *Escuela de Altamira*, si pretende influir en el público, necesita dos cosas: ponerle en contacto con las obras del arte contemporáneo y, después, explicarle las intenciones, los fines y los medios propios de sus creadores. Esa explicación, como todas las tentativas críticas, ha de realizarse en lenguaje sencillo, suficiente y expresivo. (Que la claridad sea la cortesía del filósofo, según frase de Ortega, pero sea igualmente la del crítico.) Bien está que los artistas repugnen toda etiqueta, y no se trata de poner una al lado de cada nombre; mas, para hacer inteligibles posiciones y actitudes, definámoslas con la menor ambigüedad posible.

Los reunidos quisimos concretar la significación de la *Escuela de Altamira*, y Alberto Sartoris puntualizó que no se trataba de establecer una caprichosa y fútil ortodoxia modernizante, sino de alzar bandera de arte vivo, bajo la cual pudieran cobijarse cuantos sienten las inquietudes de éste, cualquiera sea la dirección de su esfuerzo. «En ella caben—declaró explícitamente—diversas corrientes, pues no podemos hipotecar el porvenir.» En tal amplitud, que no es perezoso eclecticismo, sino comprensión de la multiplicidad y riqueza de caminos por donde se esfuerzan en marchar los artistas de hoy, estri-

ba la significación acogedora de la *Escuela*, y en eso se diferencia de los movimientos al uso, que, impulsados por criterios rígidos y unilaterales, proceden por exclusiones, formación de «índices» condenatorios y otras técnicas terroristas, análogas en el ámbito de las artes plásticas a las denunciadas por Jean Paulhan en la literatura.

Y no, no es eclecticismo este ademán de curiosidad e interés hacia manifestaciones de signo diverso; la *Escuela* no ampara *todas* las hipotéticas manifestaciones estéticas o pseudo-estéticas imaginables o ya existentes, sino las movidas por un aliento genuinamente renovador, fundadas en las voluntad creadora y no en la pretensión imitativa. No se trata de conciliar lo inconciliable, sino de ampliar el horizonte del artista actual.

Sartoris pronunció una conferencia—*Circuito absolutista*—sobre la situación del arte abstracto. Se han expuesto muchas dudas—dijo—acerca de la posición extraobjetiva del arte abstracto frente a la realidad del objeto. A los profanos boquiabiertos la situación les parece arbitraria. Pero en realidad se trata de determinar la ubicación exacta del no objeto. Lo no objetivo, se presentaría, pues, como la esencia de lo objetivo, esto es, como algo intuitivo especialmente en nosotros. Es preciso saber si la especialidad tiene un valor intrínseco o, si por el contrario, es solamente un producto intelectual.

La conferencia del ilustre arquitecto y crítico es tan densa y rezumante de ideas que no cabe extractarla sin traicionarla. Importa señalar cómo en ella quedó expuesto un tema de considerable importancia, acaso el tema capital del arte en nuestro tiempo: el de la situación del arte abstracto. Gasch había establecido las líneas de progresión de la plástica contemporánea; Sartoris estudió el fondo de la cuestión: la esencia y significación de esa plástica en una de sus tendencias más ambiciosas.

Eduardo Westerdahl analizó, por su parte, el *Sentido trascendental de la pintura contemporánea*, ejemplificando en Chirico el tipo de pintor viviente ahora, pero no estrictamente de hoy, de pintor que tiende a desvalorizar con sus telas el sentido y las preocupaciones del arte creador y actual. Consideró la obra de arte como surgida de la lucha entablada entre la razón y las corrientes oscuras de la creación artística, fuentes dionisíacas y expansivas. Pasó revista al cubismo, a Cezanne, a Kandinsky, a las figuras capitales de los movimientos constructivos y abstractos, insistiendo en la necesidad de la absoluta libertad de la creación artística.

La conferencia de Westerdahl y el breve debate que la siguió pusieron en claro la posición de la *Escuela* sobre el problema de la libertad estética. Contra las doctrinas del compromiso, coinci-

dimos en sostener la imposibilidad de un arte dirigido, de un arte sometido a consignas. No cabe tomar partido y querer servirlo desde el arte. El arte debe estar al servicio del hombre, nada menos. Verdades elementales (Goethe, hablando del poeta, las expuso a Eckerman con admirable precisión), pero hoy controvertidas, enturbiadas, sujetas a feroces ataques frontales, y que necesitan, por tanto, ser reiteradas y puestas cada día en claro.

Quiero decir algo sobre otros actos ofrecidos durante los días de Santillana. Hicimos dos excursiones por la provincia, recorriendo en la primera su zona occidental: San Vicente de la Barquera, Potes, el valle del Nansa, Cabuérniga, Cabezón de la Sal..., y en la segunda los valles de Puenteviesgo y Carriedo. Excursiones inolvidables: el palacio de Soñanes en Villacarriedo, admirable ejemplar de arquitectura civil; Potes, en la frontera de los Picos de Europa, a la sombra de altos montes grisaceos y rodeada de colinas en cuyas laderas fructifican, casi milagrosamente, los viñedos; las iglesias de Lebeña y Yermo; los saltos del Nansa, elevándose «peñas arriba» en la garganta de rocas altísimas; Tudanca, y José María de Cossío, entre libros, mostrando sus tesoros: manuscritos preciosos, volúmenes raros, objetos museables, como la taleguilla que llevaba Joselito al ser herido de muerte en Talavera...

A los artistas plásticos rindieron homenaje en Cabezón los coros mixtos de danza y canto más notables del Norte de España. En la placita del pueblo, adelantado el crepúsculo de una dulce tarde otoñal, vimos y oímos los viejos bailes y canciones populares: la danza de Ibio, el romance del Conde de Lara, las ingenuas invocaciones campesinas a Nuestra Señora. Llegó la noche mientras danzaban, y las sombras de los bailarines fueron haciéndose más densas, creciendo y mezclándose con ellos. Los sones del caracol marino y de los panderos, únicos en quebrar el silencio, vibraban a cierta distancia, como una lejana música de fondo, mientras las gráciles siluetas evolucionaban en un primer plano de movimientos callados, rápidos, voladores.

En la Colegiata de Santillana, la Masa Coral de Torrelavega dió un gran concierto. El secreto de la perfección de este conjunto, más difícil de conducir que una orquesta, estriba en la entrega general a la inteligencia rectora del director, el maestro Lázaro, uno de esos hombres que, en su ciudad provinciana, viven soñando, y aciertan, por la contagiosa eficacia del entusiasmo, a convertir en vida algo de sus sueños. La tenacidad y el talento vencen las resistencias opuestas por estos instrumentos difíciles de coordi-

nar: gargantas sometidas a emociones, a cambios imprevisibles, no dependientes de la voluntad del cantor. De la severa polifonía gregoriana a la vivacidad de los cantos populares, la Coral de Torrelavega domina todos los registros de la música vocal; produce la impresión de ser una fuerza difícilmente domeñada; tal es su vigor, que parece como si alguna vez la masa de voces hubiera de quebrar los límites donde se contiene y de lanzarse en cascada, sonora nieve derramada.

El recital de guitarra de Regino Sainz de la Maza tuvo en el palacio de la marquesa de Benemejís el marco más adecuado. La guitarra exige recintos no demasiado vastos, reclama una intimidad. Sólo así puede advertirse todo su hechizo; sólo así las tonadas desprenden su recatado secreto y calan en el alma, reteniéndola en una pura delicia que va más allá del vago ensueño, porque no es una sugerencia de posibles deleites, una onda de melancolías y de quimeras mezclada con elementos de diversa procedencia, sino un deleite real, independiente de ensoñaciones y cristalizaciones, tanto más intenso cuanto más lúcido.

Si la música y la danza no podían desasistirnos, ¿qué decir de la poesía? Dos poetas figuraban entre los congresistas —dos poetas, sin contar algún rimador vergonzante cuyas tentativas se ocultan—: Luis Felipe Vivanco y Rafael Santos Torroella. A ellos dos se unieron José Hierro y Julio Maruri —los artistas más representativos del grupo *Proel*— y, gracias a los cuatro, asistimos a un espectáculo inolvidable. Fué de noche, en los claustros de la Colegiata de Santillana. El poeta leía o recitaba desde un ángulo del claustro en sombras, sin otra luz que dos hachones puestos a los lados del atril preparado para colocar los papeles. A su espalda dos grandes sepulcros, en piedra oscura; frente a él un altar de líneas sencillas. Escenografía según la hubiera soñado el romántico más imaginativo. Lluvia mansa afuera. Medio centenar de oyentes. Los poetas y su poesía muy distintos entre sí: desde la delicada fragilidad de los poemas de Maruri hasta la honda sencillez de Vivanco, pasando por la briosa exaltación de Hierro y la elocuencia de Santos Torroella. Vivanco, ahilado y solemne, puso en la estampa el acento más justo. Su figura de caballero del Greco entonaba a maravilla con el ambiente, un tanto fantasmático, del lugar; su dicción reposada y sin adorno, muy lejana de cualquier efectismo, tuvo la eficacia precisa para conmover a un auditorio abierto, lleno de fervor, asequible como pocos a la desnuda gravedad de su verso.

Ahora, a distancia del suceso, recordándole en frío, sigo creyendo que ha sido uno de los más bellos recitales poéticos concebi-

7

bles. Acaso porque todos, poetas y auditores, sintieron gravitar los prestigios del recinto, ese aura inaprehensible, difícil de definir, pues siendo tan raro su encanto, al pretender expresarle en palabras lo reducimos al nivel de las cosas comunes, de las cosas que pueden ser descritas con el lenguaje cotidiano. El verso amargo y alentado de Hierro, pareció temperado y su poesía acrecida por la influencia del ambiente. No hay tal, claro es. Esa riqueza estaba en sus poemas, pero el ánimo del oyente se encontraba en situación de excepcional receptividad, en situación muy propicia al entendimiento y sentimiento de los matices más sutiles de la poesía. No fué sólo impresión mía, pues al comunicarla a algunos de los asistentes, les encontré de acuerdo con ella.

Con tales espectáculos renovaban los miembros de la *Escuela* su provisión de entusiasmo. De acuerdo con una propuesta de Sartoris nos dividimos en grupos, formulando ponencias parciales sobre diversas materias. Yo recordé aquel cuentecillo de André Maurois sobre los tres albañiles. Refiere Maurois que cierta persona encontró a tres obreros levantando una pared. —¿Qué hacéis?, les preguntó el transeúnte. —Estoy haciendo una catedral, contestó el primero. —Construyo un muro, fué la respuesta del segundo. —Coloco ladrillos, uno sobre otro, repuso el último. Nosotros éramos como esos albañiles. Cada cual pensaba con más o menos ambición; pero por lo pronto necesitábamos ir poniendo ladrillos, aunque nuestra idea fuera construir una catedral.

Designados los grupos y distribuída la tarea, se redactaron ponencias relativas a los distintos proyectos de la *Escuela:* Museo y Residencia, Publicaciones, Revista, y Organización y Régimen interno. Se acordó fundar un Museo de arte contemporáneo compuesto por obras de los artistas que, miembros o no de la *Escuela*, trabajen de acuerdo con el espíritu que la informa. Este Museo radicará en Santillana del Mar, y, de tal suerte, el visitante de Altamira podrá confrontar fácilmente las realizaciones artísticas prehistóricas con las representativas de la plástica más reciente. Se prevé el funcionamiento de una Residencia para artistas, donde se les facilitará alojamiento cómodo y económico, no sólo durante los períodos de reunión, sino en cualquier época del año.

La sección de Publicaciones comenzará a funcionar inmediatamente, iniciando su labor con el volumen dedicado a las conferencias, textos de conversaciones colectivas, lecturas y discursos pronunciados en la primera reunión de la *Escuela*. Se acordó asimismo la edición de una serie de monografías sobre plásticos actuales, encargándose a los críticos allí convocados la redacción de las co-

rrespondientes a cada uno de los artistas: Vivanco escribirá la de Sartoris, Beltrán de Heredia la de Goeritz, Westerdahl la de Dyrssen, Lafuente Ferrari la de Cossío, Santos Torroella la de Serra, Gasch la de Lloréns Artigas, Goeritz la de Stubbing y yo la de Ferrant.

Quedó planeada la publicación de una revista, encomendándose a un Consejo directivo la estructuración definitiva. Probablemente será mensual y tendrá formato de periódico. Se designó director a Angel Ferrant y secretario de Redacción a Luis Felipe Vivanco. Creemos necesario este medio de relación con el público y entre los artistas y escritores, pues en España no existe nada parecido a lo por nosotros imaginado. Evidentemente, la posibilidad de que este proyecto se lleve a cabo, y aun diría, generalizando, la posibilidad de que la *Escuela de Altamira* alcance las dimensiones soñadas, no depende solamente de nosotros. Necesitamos asistencia, curiosidad, colaboraciones...

Pensando en esa necesidad, la ponencia de Organización ha previsto la constitución de unos grupos de *Amigos de la Escuela de Altamira,* núcleos de apoyo radicados en España y fuera de España, vinculados a la empresa de manera muy estrecha, y participantes en sus actividades. A cambio de su ayuda recibirán la Revista y las Publicaciones, podrán acudir con beneficios especiales a sus reuniones y conversaciones —aunque sin intervenir directamente en ellas— y tendrán otras ventajas de varia índole. La *Escuela* tendrá, pues, miembros activos y adheridos —*amigos*—.

Tales fueron nuestros proyectos. Quisiera ahora hablar de los artistas de Altamira, decir cómo son y cómo son sus obras. Pero tal deseo no puede realizarse sin prolongar abusivamente esta crónica. Quede para otras coyunturas. Permítaseme acabar transcribiendo las conclusiones aprobadas unánimemente en la última sesión de nuestras reuniones. El documento dice así:

«*LA ESCUELA DE ALTAMIRA ESTABLECE COMO CONCLUSIONES DE SU PRIMERA REUNION LAS SIGUIENTES:*

La *Escuela* se acoge al signo de Altamira, por considerarle símbolo de arte vivo, de arte fuera del tiempo histórico, de arte por encima de todo nacionalismo, representativo de una pintura que fundía formas y experiencia, de una pintura reveladora de gran capacidad de síntesis. Creemos que el pintor de Altamira era un clásico, entendiendo que clasicismo es capacidad de aunar, eficazmente, líneas y volúmenes para que vivan, expresivos, por

una eternidad incorruptible, con precisión perfecta, en la que no sea posible más ni menos.

El arte actual aspira a conseguir el equilibrio, por una tensión de fuerzas diversas, y la unidad de las diferentes artes, que deben quedar integradas en la Arquitectura.

La primacía de la invención y de la imaginación consciente, así como la legitimidad de los diversos movimientos estéticos, de donde se deduce la del empleo de nuevas interpretaciones plásticas de la materia.

La noción de abstracción va unida al concepto de necesidad artística. La obra de arte tiende a integrar, en un orden de innumerables formas, la realidad estéticamente incompleta de la naturaleza.

El Arte ha de ser nítido y transparente, campo de experiencia, de estudio, de utilización de múltiples medios, y ha de hallarse dotado de un poder lírico optimista y regenerador.

Las artes plásticas son una realidad ajena a la palabra, no pudiendo, por tanto, apoyarse en ella. La emoción estética no tiene origen intelectual.

La metáfora, admitida en poesía, está absolutamente legitimada en las artes plásticas, aunque varíen los medios de expresión.

Lo no-objetivo es la esencia de lo objetivo; con el arte abstracto comienza el reinado absoluto, no de la forma, sino de las innumerables formas inventadas; arte que debe poseer mucha capacidad de impresionar e infinitas posibilidades internas.

El artista debe buscar el ámbito perfecto para su obra con actuación libérrima, independiente de todo imperativo ajeno al Arte.

La conciliación del hombre con su época se conseguirá, en el Arte, por una fidelidad estricta a su propia determinación histórica, sin obedecer a modelos estereotipados de otras épocas.

El Arte debe crear en beneficio del hombre, buscando el aumento de sus posibilidades vitales. El Arte se apoya en hombres de todas las actividades profesionales y pretende conseguir, por la colaboración de todos, un carácter que dé estilo a la época.

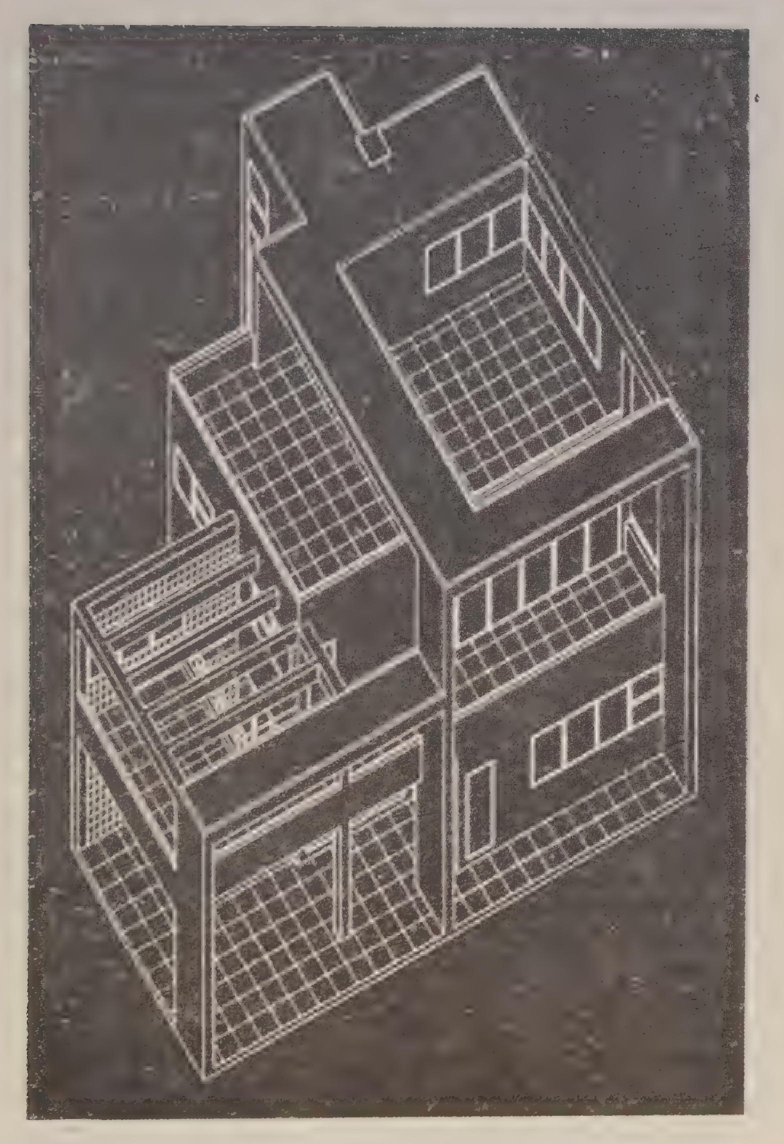
La crítica de arte está obligada a apoyar las tentativas difíciles y aventuradas del artista auténtico y a combatir la simulación y la pereza de espíritu.

Es necesario el diálogo entre críticos y artistas de tendencias afines, para esclarecer y puntualizar ideas.

La tentativa de vulgarizar el Arte y la Cultura es síntoma de crisis. Esta tentativa surge cada vez que el hombre se encuentra en una encrucijada histórica.»

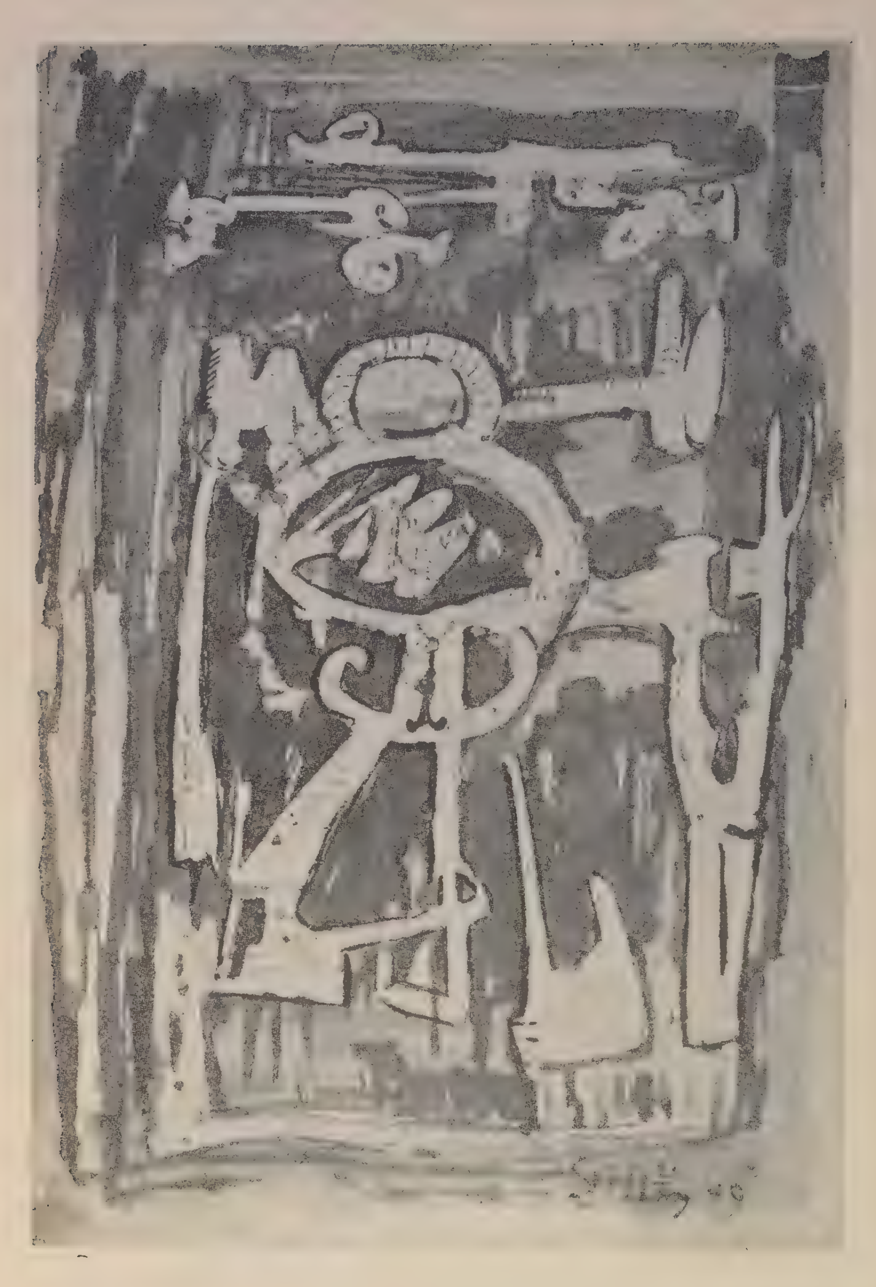
Tales fueron los más importantes puntos de coincidencia. Al publicarlos nos gustaría abrir un debate, no cerrarlo. Queremos que nuestra posición se discuta y que nuestras ideas sean examinadas con la misma voluntad de comprensión y el mismo espíritu de amor hacia las creaciones del arte actual —no tanto por ser actual, como por ser arte— que pusimos al redactar estas conclusiones.

Ricardo Gullón.
Muelle, 22.
SANTANDER (España).

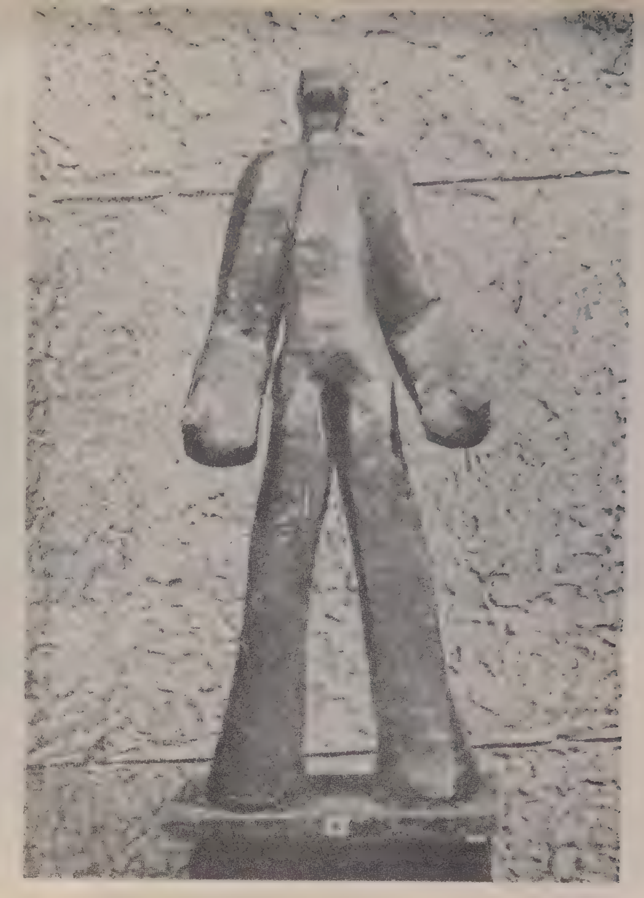


ALBERTO SARTORIS

Casa del poeta Henri Ferraret
(Ginebra)

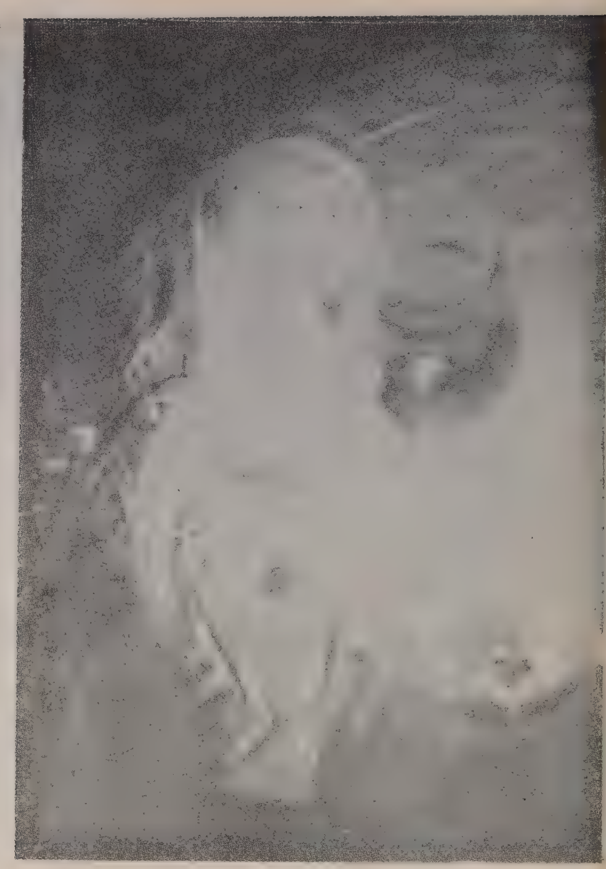


TONY STUBBING *Dibujo*

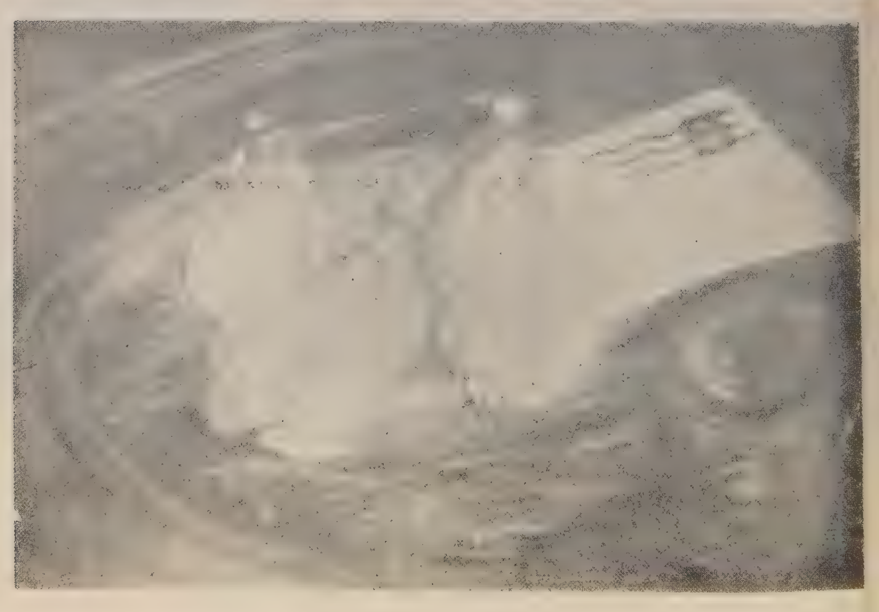


El beso (cedro) TED DYRSSEN *Canto negro* (75 cms.)

FRANCISCO G. COSSIO
Jarra de porcelana
(gouache)



Brevas (gouache)
FRANCISCO G. COSSIO





JOSE LLORENS ARTIGAS

Gres gran fuego: verde de cobre y gris de níquel



ANGEL FERRANT *Hombre de palo*



ANGEL FERRANT *Maternidad*



EUDALDO SERRA

MATHIAS GOERITZ

3



BREVE HISTORIA CRITICA DEL TEATRO ARGENTINO

POR

JAIME POTENZE

La primera dificultad que encuentra el historiador del teatro argentino es la que deriva de lo que debe entenderse por *teatro argentino*, porque una cosa son obras escritas en el país y otra muy distinta piezas de contenido nacional.

En la República Argentina, el elemento indio no tuvo la importancia, desde el punto de vista cultural, que en otras naciones americanas. México, por ejemplo, remonta sus antecedentes escénicos a los elementos autóctonos; y si bien en el Río de la Plata los jesuítas usaron el teatro como medio de catequesis, la jerarquía de estos esfuerzos fué de índole puramente apostólica.

Las primeras representaciones orgánicas habidas en Buenos Aires (porque al hablar de teatro argentino, debido a la enorme tendencia centralista que ha existido siempre en el país, hay que referirse al teatro bonaerense) tuvieron lugar a mediados del siglo XVII en el colegio que fundaron los sacerdotes de la Compañía de Jesús. No se tienen mayores noticias de actividad escénica hasta 1721 en que se dió *Judith*, «alegoría del triunfo de María sobre el príncipe del infierno». Un acta del ayuntamiento de 1723, en la que se ordena pagar a José de Orellano lo que se adeudaba por los «gastos de las comedias que se hicieron en esta ciudad a la celebración de la noticia de los desposorios de nuestros príncipes», se tuvo hasta hace poco como reflejo de la primer representación habida en estos lares; pero

un joven e infatigable historiador llamado José Luis Trenti Rocamora ha probado que no es así.

Se debe al mismo escritor el desvanecimiento de una idea fija que teníamos todos los estudiosos de la literatura dramática aborigen, en cuanto a la inauguración del primer teatro estable y techado. Todos creíamos a pie juntillas que había sido el de la Ranchería el primer local dedicado a rendir culto a Talía; pero tras revisar archivos y llenarse de polvo, ha probado Trenti Rocamora que el primer escenario permanente habido en Buenos Aires fué el de un teatro fundado por Domingo Sacomano, cuya firma con rúbrica de notario ilustra «El teatro en la América Colonial», volumen de indispensable consulta para quien quiera instruirse sobre los orígenes dramáticos del continente nuevo. Demás decir que su autor es T. R. Se inició su construcción en 1756, y si bien se sabe que se representaron óperas y quizá comedias, no ha quedado un solo título.

El de la Ranchería se estrenó—usamos el verbo por su teatralidad intrínseca—en 1783. Fué Francisco Velarde su primer empresario y ayudó a su erección el virrey Vertiz. Sin embargo, no tuvo mayor éxito; primero, porque quedaba bastante alejado del centro de la ciudad, y luego, por la guerra que se le hizo desde los púlpitos. Tal es así que el local fué destruído por una flecha encendida que partió desde una iglesia próxima. No puede, no obstante, achacarse al clero el incendio—que nunca se sabrá si fué intencional o no—desde que la flecha de marras fué disparada en medio de una fiesta parroquial en que se celebraba a San Roque. Bien puede algún entusiasta feligrés haber querido demostrar su fervor a base de pirotecnia casera. Pero lo cierto es que no faltó el sacerdote que desde la tribuna atribuyera el suceso a la mano de Dios. Y si se considera que las crónicas de aquellos tiempos hablan horrores de las obrejas que se representaban, en muchas de las cuales intervenía el público con comentarios, gritos y gestos no siempre inofensivos, la opinión es explicable. Que Dios lo permitió, es evidente; pero creemos sinceramente que de estar en los designios de la Divinidad convertir en piras a los malos teatros, quedarían muy pocos en pie.

Pero fuegos aparte, es indiscutible que el Teatro de la Ranchería fué el primer intento serio para despertar en Buenos Aires el gusto perseverante por el arte escénico. Allí se dieron dos obras pilares de la historia dramática argentina: *Siripo*, tragedia de Lavardén, con tema indio, y *El amor de la estanciera*, sainete de autor desconocido—Ricardo Rojas lo atribuye a Eusebio Maciel—, que inició en realidad «lo nacional» que con tanto ahinco estamos buscando.

Tras el incendio de 1792, los aficionados hubieron de esperar doce

años, hasta que en 1804 se inauguró el Coliseo, que continuó la obra del local de Velarde. Durante ese lapso, la vida del teatro argentino se deslizó penosamente entre corrales y escenas improvisadas donde esporádicamente se representaba algo.

La separación de Argentina y España quedó sellada en 1816, pero la independencia de la península databa de 1810. La efervescencia popular era enorme, y fué el teatro cauce directo de la misma. Toda tribuna era buena para gritar la verdad revolucionaria, y fué recién entonces que dejó la escena de ser lugar de simple entretenimiento para convertirse en cátedra. Se abrieron las puertas al repertorio francés e italiano, representándose, entre otras obras, el *Filipo*, de Alfieri, en una traducción excelente de alguien que fué lo suficientemente modesto como para no firmarla. Otros nombres ilustres honraron las carteleras porteñas, y fué entonces que muchos escritores argentinos comenzaron a producir orgánicamente para la escena. Y de allí datan los primeros artistas, destacándose entre todos Trinidad Guevara y Juan Antonio Casacuberta.

En 1816, las autoridades dan su espaldarazo a la jerarquía del arte escénico al fundarse la *Sociedad del buen gusto del teatro*. Si bien el entusiasmo de autores, artistas y público era grande, como ocurre en todo período post-revolucionario, la falta de un plan orgánico se hacía sentir. El pueblo tenía la intuición de lo que significaba el teatro, pero la desorientación no era escasa. La Sociedad vino a llenar una necesidad muy sentida, y es un índice realmente interesante sobre la importancia del elemento escénico en el plan patriota. Porque hay que señalar especialmente que en ningún otro momento de la historia argentina ha tenido el teatro influencia tan grande en las costumbre y, sobre todo, en la orientación política, como en el período inmediatamente posterior a la emancipación. Las exageraciones estuvieron al orden del día, y al reclamarse obras de Voltaire, Corneille, Shakespeare y otros, se calificó de «absurdo gótico» a las de Calderón de la Barca y Lope de Vega. La Sociedad había de ser «el muro donde viniera a estrellarse el fanatismo, la anarquía, la corrupción y el despotismo». Suponemos que en ese fin se representó primero *Cornelia Bororquia*, de autor desconocido, a la que siguió *Edipo*, de Voltaire; *El nuevo Tartufo*, de Beaumarchais, etc.

Luis Ambrosio Morante no puede quedar a un lado al hacerse la historia de este momento del teatro argentino. De nacionalidad argentina o peruana—que ambos países nos lo disputamos—, comprendió como nadie la importancia del nuevo arte—que en 1810 lo era en la Argentina—, y se dió apasionadamente a la tarea de adap-

tar o traducir cuanta pieza pudiera servir a los ideales de la independencia. Goldoni, Shakespeare y Metastasio figuran entre sus autores predilectos. Fué actor, escenógrafo, director, apuntador y maquinista. Vivió con la pasión del teatro, y éste—no siempre muy amable con sus cultores—lo recuerda como esforzado militante.

La *Sociedad del buen gusto* «falleció» en 1819. Nunca ha sido la perseverancia virtud argentina, y poco a poco los buenos propósitos del principio fueron olvidándose, y en el año indicado era la zarzuela de tono menor el género predilecto para solaz del fanatismo, la anarquía, la corrupción y el despotismo.

No podemos abandonar este período sin recordar a Fray Camilo Henríquez, que si como autor no alcanzó a eclipsar la fama de ninguno de los buenos de aquel tiempo, es el primer crítico teatral argentino, a pesar de haber nacido en Chile. Desde «El Censor» comentó las obras que se daban, señalando méritos y defectos sin hacer concesión alguna a la amistad o la antipatía. Sus conceptos sobre la misión del teatro son muy interesantes.

1822 registra la primera silbatina ocurrida en el Coliseo. Fué su destinatario Luis Balladares, bufo procaz, cuyas letrillas merecieron la condigna sanción del público. Poco después, una mujer, Ana Campomanes, era también meneada por lo mismo.

En cambio, 1823 registra todo un acontecimiento al invitar el entonces ministro Rivadavia a un grupo de intelectuales y amistades suyas a escuchar la lectura de *Dido,* tragedia de Juan Cruz Varela. Se la consideró «elegía dramática engarzada en las formas de una tragedia». Poco después se representaba *Molina,* de Manuel Belgrano. De la misma época son *Las bodas de Chivico y Pancha,* pintoresco sainete que exhumara el Teatro del Pueblo en 1935.

La República Argentina ha tenido en su historia muchas vicisitudes, pero ninguna como la época roja de la tiranía de Rosas. Registra este período la fundación de un nuevo teatro, el de la Victoria, pero desde el punto de mira del progreso del arte escénico constituyó la era rosista un retroceso. No puede haber arte donde no hay libertad, y fué la dictadura de aquel siniestro personaje la más cruel y sanguinaria de América. No es de extrañar, por tanto, que fuera la antedicha Ana Campomanes la Eleonora Duse del régimen. Sus tonadillas procaces, pletóricas de dicterios pornográficos, subrayadas por el gesto soez contra los enemigos del régimen—que eran los argentinos decentes—, eran festajadas por gobernantes y populacho con el entusiasmo con que actualmente se grita en los teatros portuarios. La chusma rosista exigía sicalipsis, y los amos, que conocían muy bien el viejo adagio sobre la conveniencia de dar pan y

circo a la plebe, le otorgaban generosas raciones circenses. Los tablados donde antes se había cantado a la libertad se convirtieron en cátedras de grosería y alabanza a la tiranía. Las obras originales como *El fin de todo traidor* tenían personajes simbólicos. De más está decir que la virtud eran los federales rosistas y lo execrable los unitarios opositores. Como ejemplo de los excesos transcribamos de la «Historia del teatro argentino», de Ernesto Morales: «El estreno de *Los funerales del loco traidor, salvaje unitario Urquiza,* paseó por las calles y llegó a la plaza de la Victoria un féretro colocado sobre un carro celeste y tirado por un burro; detrás, la muchedumbre gritando. En medio de la plaza, por fin, se quemó un muñeco que representaba al general Urquiza.»

Junto a este teatro político se exhibieron algunas obras extranjeras de cierto valor y varios mamarrachos nacionales. El único autor de la época al que puede calificarse como significativo fué Claudio Cuenca, con *Don Tadeo.*

Emigrados a Chile y Uruguay los principales unitarios, tres de ellos, Pedro Echagüe, Juan Bautista Alberdi y José Mármol dieron piezas de cierta jerarquía a la escena. El primero se inspiró en motivos nacionales, dejando a un lado los trillados caminos del neoclasicismo. El segundo llevó sus ideas políticas al teatro, y el tercero no tuvo mayor éxito por su grandilocuencia dramática algo exagerada.

El período que va hasta 1881—año en que se estrenó *Juan Moreira,* no es precisamente brillante para los autores, pero sí para el público, pues vinieron a Buenos Aires Eleonora Duse, Sara Bernhardt, Coquelin, Ermete Novelli y otros. De ese período han quedado *Lucía Miranda,* de Miguel Ortega; *Monteagudo,* de Francisco Fernández, y *Solané,* de este último autor, precursora en cierto sentido del teatro gauchesco.

Y hablando de teatro gauchesco llegamos a 1884, en que el mimodrama *Juan Moreira* marca la iniciación de la etapa más argentina del teatro nacional. Como hemos dicho, una cosa son obras representadas en la Argentina, aun de autores autóctonos, e interpretadas por artistas de la tierra, y otra distinta son piezas nacionales. Hasta 1884, la escena rioplatense vió representar varias producciones realmente argentinas, pero fué recién en ese entonces que los problemas cotidianos llegaron al tablado.

Es imposible hacer la historia de cualquier manifestación espiritual de nuestra patria sin referirse al gaucho. No es este personaje lo argentino por antonomasia, pero sí un elemento esencial dentro de la formación del país. No corresponde ahora una reseña, aun su-

8 *

cinta, de lo que ha sido y es el gaucho. Sinteticemos aclarando que lo gauchesco representaba lo de tierra adentro, lo auténticamente enraizado en lo telúrico ante los avances de la inmigración cosmopolita. Mezcla de indio y español, el habitante de los campos ha tenido un carácter muy peculiar. Sobrio hasta parecer hosco, lacónico pero pronto a decir la palabra que su conciencia le dicte, prescindiendo de las conveniencias; amante apasionado de la libertad, indisciplinado, indolente, sin exageraciones; físicamente valiente y siempre dispuesto a jugarse por la amistad, es el gaucho un tipo psicológico compleja y genuinamente argentino. (Genuino por lo mismo que complejo.)

Precursores del teatro gauchesco fueron, además de Fernández, Nicolás Granada y Martín Coronado; pero fué Eduardo Gutiérrez quien reivindicó para la escena nacional el personaje hasta entonces más argentino con *Juan Moreira*, sacado de la vida real.

El Moreira auténtico fué un matón político que en una elección dió muerte a un opositor, logrando luego burlar a la policía, aun cuando más tarde cayera en lucha con ella. El de la pantomima era un ser bonísimo que, habiendo prestado dinero a un pulpero italiano llamado Sardetti, es aprehendido por la policía al ir a reclamarlo, porque el alcalde ve en esa detención una posibilidad de que la mujer de Moreira se le rinda. El gaucho logra huir, mata a Sardetti, y esto es aprovechado por la autoridad para apresar a la esposa y los hijos de Moreira, que, al saberlo, vuelve, pelea y mata. Acosado por múltiples destacamentos policiales, un «milico» lo ultima al final por la espalda.

El éxito de *Juan Moreira* fué clamoroso, sobre todo en el interior, desde que el odio al «gringo», la antipatía a la policía y muchos otros detalles hacía que los espectadores se identificaran con el protagonista. Poco a poco se fueron agregando personajes y del libreto primitivo quedó sólo la idea.

Idea que se repitió en muchas otras obras del mismo Gutiérrez, hombre interesante, de gran facundia, pero poco sentido crítico y respetable cariño al dinero. Créase o no, jamás se molestó en ir a ver la versión escénica de su novela. Cobrados los derechos de autor, el aspecto humano le interesaba relativamente.

Con *Juan Moreira* debutó como actor José Juan Podestá, uno de los primeros miembros de la familia del mismo nombre. En Argentina, el nombre Podestá es sinónimo de actor, actriz o director. Guardando las debidas distancias, pueden compararse a los Bach. Todo Podestá nace con vocación escénica. Si tiene después aptitudes es harina de otro costal. Quizá contemporáneamente esté el clan des-

apareciendo, pero aún mantienen Blanca, Totón y María Ester enhiesto el pabellón.

La obra de Gutiérrez fué en su principio una novela gauchesca. Cuando se le habló a su autor de escenificarla, contestó que era imposible, ya que requería un intérprete de valores excepcionales, buen actor, excelente jinete, notable cantor, diestro en el manejo del puñal y el lazo, de prestancia criolla, etc. Una especie de hombre ideal inexistente. Sin embargo, alguien contestó que en un circo cercano existía ese milagro y se llamaba José Juan Podestá.

Todo éxito tiene imitadores. El filón de las obras gauchescas había de ser explotado. Los autores—de acuerdo a una tendencia muy arraigada en el país—comenzaron a escribir de acuerdo a los gustos del público. Y así proliferaron—siempre en picadero—las piezas en verso y prosa que hablaban de gauchos buenos y malos, indefectiblemente perseguidos por la policía, explotados por el extranjero, etc. En mitad de la pieza la trama plantaba una fiesta criolla, en la que se lucían payadores y bailarines, guitarristas, cantores y recitadores. Desde el punto de vista folklórico, estas representaciones fueron importantes, porque en ellas se estilizaron danzas autóctonas y se trajo a la ciudad lo que podía dar estéticamente el campo. Las payadas, que tienen lejanos e ilustres antecedentes en los feceninos latinos, eran contrapuntos entre dos gauchos que se desafiaban y tomaban un tema que desarrollaban en tono polémico al son de sus guitarras. Los bailes preferidos eran el gato, malambo, firmeza, escondido, zamba y pericón. Ultimamente hay en el país un grupo de estudiosos que, con gran seriedad, han profundizado el origen y desarrollo del folklore, y hasta se ha creado el correspondiente instituto oficial.

Durante bastantes años el repertorio gauchesco se mantuvo más o menos estacionario, correspondiendo a Martiniano Leguizamón elevar la puntería con *Calandria*.

Este personaje era también hombre de campo; pero, a diferencia de sus predecesores, no vivía huyendo de la autoridad y despenando prójimos, sino que era simpático, dicharachero y agradable. Por primera vez en la escena el gaucho fué presentado con ribetes naturales, sin que se le adjudicaran defectos que pueden haber existido en algunos casos, pero que los autores habían convertido en inherentes a su persona.

Otro autor gauchesco, que con Leguizamón y Gutiérrez integra la trilogía más importante del género, fué Martín Coronado, que estrenó en 1902 *La piedra del escándalo*, obra que marca un progreso sobre las anteriores, pues el gaucho—otrora montaraz inco-

rregible—se asoma a la chacra. Se muestran aquí las delicias de la vida campesina, de la pequeña propiedad; se dibujan personajes de «gringos» buenos, honestos, trabajadores y desinteresados, y, en general, se trata de hacer una obra más culta. En seguida, Nicolás Granada estrenó *Al campo*, comedia fina.

Estamos ya a principios del siglo XX. La Argentina, considerada desde Europa tierra de promisión, especie de paraíso terrenal, donde con poco trabajo es posible labrarse una pingüe posición económica, comienza a recibir un aluvión de extranjeros que, lógicamente, al venir como emigrantes no trajeron demasiado dinero en sus manos. «Hacer la América» era el ideal, y apenas llegados se instalaron en casas de inquilinato de las orillas, cerca del puerto, donde convivieron con criollos de escasos medios económicos. El pintoresquismo de los recién llegados de todas partes del mundo, su contacto con lo nacional, el ambiente de las casas arriba nombradas, llamadas conventillos, fueron tema que los autores de la época aprovecharon de inmediato. El sainete se modernizó y fué portavoz principalísimo de ese estado social de principios de siglo. Los hubo buenos y malos, más malos que buenos, pero tuvieron el mérito de pintar una realidad típicamente argentina. Nuestros autores, a veces sin darse cuenta, describieron los caracteres e idiosincrasias de los recién llegados sin superficialidad, especializándose en españoles e italianos. En todo conventillo, indefectiblemente, había de residir un «gringo» y un «gallego», rivales en todo, que en apariencia se odiaban, y que solían reconciliarse tras el matrimonio de sus hijos, ya criollos y sin prejuicios nacionalistas. Pero antes de seguir con el sainete, y ya que estamos a principios del siglo XX, justo es que interrumpamos para tratar de uno de los dramaturgos más extraordinarios que haya dado el teatro argentino: el uruguayo Florencio Sánchez.

Fué su aparición en la escena nacional una verdadera revolución, porque trajo un mensaje simplista, de tesis, dentro de un diálogo de naturalidad antes desconocida. Su facilidad para urdir situaciones, el desprecio a toda grandilocuencia, la manera directa de encarar los problemas y su maravillosa teatralidad lo impusieron en seguida. Su estrella duró poco, ya que tras pocos años de labor, en los que escribió dramas, comedias y sainetes de variada factura, despareja calidad pero indudable jerarquía, falleció en 1919. Fué un bohemio con concepto equivocado de la vida. Para él, casi todo era miseria, sordidez. Muy afecto al naturalismo, *Los muertos* es la tragedia impresionante, narrada sin la menor concesión, de un alcoholista abúlico. *Barranca abajo* relata el derrumbe de un criollo vie-

jo, vencido por la vida y su mujer. *La gringa*, boceto algo más optimista, arroja un rayo de esperanza sobre el panorama campesino, que con tan negras tintas pintara en la segunda obra nombrada. *Los derechos de la salud* plantea una situación asaz delicada, no del todo resuelta. Y así todo su teatro, de pesimismo arrollador, al que le faltó indudablemente el hálito de pureza que sólo puede dar la fe. No es ajeno a esto la vida indisciplinada, enferma y natural que llevó el pobre Sánchez.

Después, son notables en ese período Roberto Payró y Gregorio de Laferrere, literato con mucho de ideólogo el primero y observador de mucho talento el segundo.

Otros autores dignos de mención de la época son Julio Sánchez Gardel; Enrique García Velloso, comediógrafo de facundia extraordinaria, poca autocrítica y calidad desmerecida por lo excesivo de su producción; César Iglesias Paz, David Peña y otros. Fueron, o por lo menos quisieron serlo, dramaturgos de categoría. El bordereaux, lógicamente, les interesaba, pero no estaba su pluma al servicio de la taquilla. Sólo García Velloso, con el tiempo, prostituyó su misión intelectual escribiendo al servicio de cualquier actor con tal de ganar dinero.

Pero junto con éstos se debe contar a los eternos mercaderes del teatro, que en el período 1910-1930 proliferaron. En esos veinte años tuvo su auge el sainete orillero del que hablábamos cuando se nos cruzó el recuerdo de Florencio Sánchez. Si bien como género tuvo su jerarquía, y lo hemos señalado, fué el sainete refugio de autores con facilidad para el diálogo, pero cerrazón cultural absoluta, cultores de lo chabacano. En 1917 y 1918 las carteleras estaban repletas de títulos nacionales, se cultivaba el teatro por secciones, y obra que alcanzaba veinte representaciones tenía un éxito comparable al de los ocho años de *El camino del tabaco* en los Estados Unidos. Las piezas, ni siquiera se pensaban. Los argumentos eran deleznables. Las situaciones, sin jerarquía alguna. Pertenecer a la farándula era perder tiempo en cafés, hablar de carreras de caballos... y no pisar un teatro. Muchos personajes del ambiente de ese entonces apenas si asomaban las narices en algún acto, veían una escena de la pieza que se estaba representando y volvían a sus conversaciones.

En 1909, el empresario del Teatro Nacional, Pascual Esteban Carcavallo, organizó un concurso de obras nacionales en un acto. Releyendo las críticas de entonces, el investigador se asombra de la franqueza existente... y la pésima calidad de la casi totalidad de las piezas. El público iba al teatro con espíritu de jarana, y cuando

la comedia no era de su agrado —cosa que ocurría casi todas las noches— volaban sillas y palos. La Policía intervino tan a menudo para poner coto a los desmanes, que una caricatura de la época representa al teatro, con un gendarme detrás de cada espectador, asistiendo a una obra cualquiera del concurso, del cual, bueno es anotarlo, no salió nada digno de recuerdo. Queda sólo como saldo positivo el interés que despertaban las cosas del teatro, aun cuando éste se manifestara a veces en forma excesiva.

Hasta llegar a la era contemporánea son pocos los nombres que merecen recordarse. Seducidos por la ganancia fácil, no repararon los autores en medios para obtenerla. Salvemos de la repulsa a Carlos María Pacheco —considerado el Florencio Sánchez del género chico—, Alejandro Berutti, José León Bengoa, Camilo Darthes y Carlos Damel; Armando Discepolo, autor de estimables grotescos; Samuel Eichelbaum, exilado hoy en los Estados Unidos; José González Castillo, Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas; Vicente Martínez Cuitiño, que termina de fracasar con una obra pseudo psicoanalítica; Alberto Novión; Ivo Pelay, conocedor como ninguno del oficio, pero sin mayor calidad intelectual; Luis Rodríguez Acassuso, José Antonio Saldías y Alberto Vaccarezza. Este último ha ganado varios millones de pesos argentinos con sus derechos de autor. Uno de sus sainetes, *El conventillo de la Paloma*, se ha dado varios miles de veces, y *San Antonio de los Cobres* es de excelente factura.

Hoy, el sainete orillero está enfermo de muerte. Los problemas que ha traído la guerra, el avance del cinematógrafo, y, sobre todo, la desaparición de aquellos tipos pintorescos que venían a hacer la América, desaparición que se debe a que en su mayoría ya la han hecho, ha cambiado muchísimo la idiosincrasia teatral argentina. El «cine» sonoro refinó muchísimo el gusto y el público exige ahora maquillajes naturales, decorados lujosos y jerarquía en el repertorio. Tal es así que César Ratti, célebre actor de sainetes burdos, se suicidó al abandonarlo «su» público. Se ha comenzado a dar la importancia que tiene a la direoción, y al fundarse el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico se puso al frente a un hombre de la autoridad indiscutible de Antonio Cunill Cabanellas. Se construyeron escenarios giratorios. El Gobierno fundó un teatro nacional de comedia que hasta 1946 repuso piezas muy nobles del repertorio nacional y dió oportunidades a autores noveles de estimabilísimas condiciones.

Sin embargo, si bien desde el punto de vista formal se ha adelantado, no se puede decir lo mismo en lo que respecta a lo esencial del teatro: la obra. Argentina ha tenido en su historia escénica in-

térpretes excepcionales. Ya hemos hablado de Casacuberta. Más tarde, un miembro de la familia Podestá —Pablo— ha sido considerado por la mayoría de los críticos el actor más grande de nuestro teatro. Impresionante en su fuerza, hecha a base de intuición, es un ejemplo de autodidacta. Elías Alippi fué otro de los actores cuyo nombre merece ser recordado en letras de oro. Como muestra del compositor de tipos se debe mencionar a Roberto Casaux, de extraordinarias dotes imitativas; y como representante y prototipo del mal gusto público, a Florencio Parravicini, al que si nombramos es porque tanta fué su fama que sería indisponerse con una mayoría demasiado absoluta olvidarlo. Entre las mujeres, Angelina Pagano, discípula de Eleonora Duse; Blanca Podestá, Camila Quiroga y Orfilia Rico son las que más se han destacado en la antigüedad. Hoy día triunfa el señorío de Miguel Faust Rocha, el inteligente tesón de Narciso Ibáñez Menta, la jerarquía de Luisa Vehil —nuestra mejor actriz joven— y la naturalidad de Esteban Serrador, tan buen director como actor. Lola Membrives, desde luego, merece capítulo aparte. Nació en la Argentina y es actualmente agregada cultural a la Embajada de nuestra nación en España, pero ha sido allí donde más se ha destacado y donde ha hecho casi toda su carrera. Argentina o española —que no es mucha la diferencia— es Lola una de las actrices más eminentes del mundo, si no la más.

Hay, pues, grandes intérpretes capaces de representar la pieza de mayores escollos, pero no se encuentra argentino que la escriba. En 1946, Jaime Potenze trató de averiguar desde las páginas de *Criterio* la razón de la decadencia del teatro argentino. Entrevistó a autores, actrices, escenógrafos, directores, actores, empresarios y aficionados. Se buscó la opinión de los autores noveles, la juventud universitaria, miembros del clero —*Criterio* es una revista católica— y hasta del presidente de la Comisión Nacional de Cultura. Las contestaciones fueron casi unánimes: el teatro argentino existe, y si está pasando por un mal momento, se debe a la falta de autores, los intereses creados, el analfabetismo de los empresarios —opinión ésta en la que sólo discordó el representante del gremio aludido, y sin demasiada convicción— y la hostilidad a los autores noveles. Estrenar es en la Argentina muy difícil, debido a las camarillas que acaparan las carteleras, no muy notables por su cultura. Mientras pertenezca a la Comisión directiva de la Sociedad General de Autores de la Argentina gente que sólo ha escrito algún sainete olvidado y episodios radiotelefónicos de catadura asombrosa, difícil será terminar con las camarillas.

No podemos terminar sin recordar al Teatro del Pueblo, peque-

ño tablado no profesional donde, a las órdenes de Leónidas Barletta, un grupo de aficionados viene trabajando hace cerca de veinte años interpretando a Shakespeare, Lenormand, Esquilo y algunos noveles nacionales. Las intenciones del director y los integrantes del elenco no podrían ser mejores. Han logrado demostrar que los clásicos son representables, que entre «actor» y «artista» hay diferencia, porque una cosa es el oficio y otra la comprensión y captación de la obra, y que la pobreza no es óbice para hacer teatro digno.

Ahora bien: ¿puede decirse que existe un teatro argentino con características propias? La respuesta es difícil, porque primero hay que averiguar si existe una Argentina con características propias. Para jactarse de un teatro nacional que se pueda reconocer bajo el disfraz de la traducción a otro idioma, hay que poseer una madurez cultural que la Argentina no puede tener, porque es un país todavía demasiado joven, al que le ha tocado vivir en momentos muy poco propicios para el desarrollo espiritual. Nos estamos buscando a nosotros mismos y las posibilidades de la nación —en todo sentido— son inmensas, pero la cultura es obra de mucho tiempo y no sólo requiere ciencia, sino que también conciencia, porque saber y no saber aplicar lo que se sabe es simplemente desperdiciar una oportunidad.

Sin cierta ascética, será imposible sobrepasar los límites de la mediocridad. Argentina es célebre en todo el mundo por la gordura de sus vacas y la excelente calidad de su trigo, y el hecho de que demasiados argentinos estén satisfechos y hasta orgullosos por esto y nada más que por esto, es un índice alarmante. América tuvo la mala suerte de nacer con fama de continente fabulosamente rico, y el lógico criterio comercial con que se encaró la emigración a estas tierras ha sido muy contraproducente.

No hay en Argentina —salvo en contados núcleos— inquietud legítima, profunda y universal por los problemas de la cultura. No faltan, como en todas partes, las minorías selectas; pero en materia teatral el panorama es desconsolador. Por lo pronto, es cierto que a la mayoría de los argentinos no les gusta el teatro. Saben que declarar lo contrario concede barniz intelectual, pero las cifras hablan: en un país con tres millones de kilómetros cuadrados de superficie, hay una sola ciudad en la que se realizan temporadas estables todo el año. El teatro es en la Argentina arte de minorías para minorías.

La culpa del estancamiento teatral argentino la tienen, sobre todo, los autores. Se ha dicho que al vulgo hay que hablarle en necio para darle gusto. Es esa una verdad a medias. La mayoría es capaz

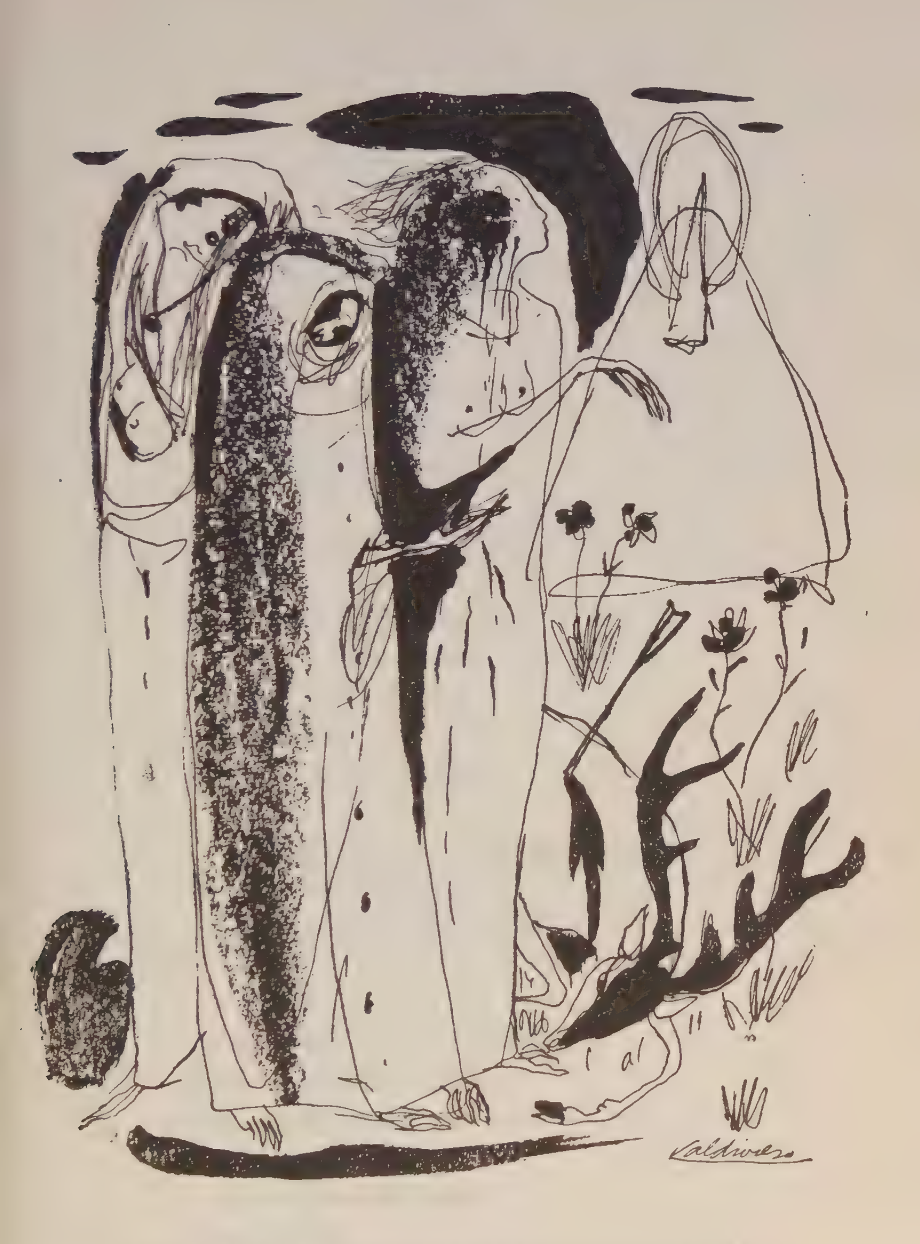
de responder a las obras de calidad. Los teatros experimentales, que suman varias decenas, llenan sus salas con espectáculos de jerarquía. No hay incompatibilidad entre una comedia buena y una de éxito, a pesar de la opinión de los empresarios. Estos caballeros hacen muy poco por el progreso del teatro, pero al menos en este país no hay por qué juzgarlos con criterio distinto al de cualquier otro comerciante. Han puesto su dinero en una empresa y exigen un beneficio determinado. Pero no es justo que sea la escena argentina el único lugar donde los comerciantes no corren riesgos. Lo primero que se le exige a una persona que quiere organizar una temporada es una garantía de mil pesos argentinos diarios, para que el locador de la escena esté a cubierto de toda pérdida. Con ese criterio, es un poco difícil hacer progresar el teatro.

Con excepción de la vida en el conventillo, no han profundizado los autores argentinos tema alguno. Claro está que el país no ha tenido problemas que lo hayan sacudido muy profundamente hasta hace poco tiempo, pero aun esos pocos no han sido llevados a escena. Bastantes comedias nacionales podrían haber sido sintetizadas en una letra de tango con manifiesto aprovechamiento de tiempo. No existe en Argentina LA gran obra nacional ni EL gran autor. Quizá pudo haber sido aquella *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, de Bernardo Canal Feijoo; pero el literato venció al dramaturgo. A nuestro juicio, el hombre que puede ocupar ese trono vacante es Conrado Nalé Roxlo, que nos ha dado la exquisita *La cola de la sirena*, pero es perezoso y hace mucho que no escribe. Genio —y conste que no digo ingenio, en el que es millonario, sino genio— no le falta.

Pero por ahora... el teatro argentino continúa siendo terreno poco explorado por la cultura, mas por lo mismo susceptible de ser abonado por el elemento que lo haga fructificar en magníficas realidades. Si ocurrirá esto o no, Dios lo sabe, y si se hará pronto o no, Dios lo puede, que por algo son de su exclusiva competencia los milagros.

Jaime Potenze.
México, 613.
Buenos Aires (R. A.).

SIETE POEMAS



ANTONIO FERNANDEZ SPENCER

AMANDO BAJO LA MUERTE

Que el paisaje es una
caricia como de luna,
en tu desnudez lo sabes.

¡Ay!, muerte: te amaré,
te amaré,
como ayer quise a la rosa
y al calor de palomas
de unos pies rosados
en la aurora
sobre un lecho de flores.

Voluptuosos son tus labios, muerte,
como la más roja flor
en un jardín de mujeres.

Muerte, estás de pie
en las figuras que hace el agua
cuando el sol se moja
hermosamente en un beso.

Que el paisaje tiene
una caricia
como de brisa y de luna,
sólo tus ojos lo saben

en esta hora, en penumbras,
en que cada fruta guarda sabor de muerte.

El paisaje puede ser de luna
y de lentos antojos,
para mí que como frutas
junto a la muerte, me es igual.

Igual mordedura doy a la rosa,
y a la manzana y a tu boca.

1946.

TODAS LAS MUERTES JUNTAS

La muerte de Raquel, la muerte de Rebeca:
todas las muertes juntas en un valle de rosas.
Señor, ¿quién crucifica el agua bella y tuya
que suave como un sueño se pierde en la llanura?

Altos árboles tienen su sol de heridas llamas,
su soledad de viento: suspiro de los ángeles
verdes que recorren la savia de los troncos.
Señor, ¿quién guarda el tiempo retenido en tus manos?

Las cómplices estrellas detuvieron mi aliento
y tú, Dios, estabas solo como tiempo olvidado de tu fuente.

Señor, ¿quién hiere al ciervo junto al amor que pasa
bajo imperioso infierno de cenizas mundanas?

Tú llegas de bien pocas y menudas raíces;
vienes de Amor callado, de tierra como cielos derrumbados.



Señor, ¿quién deja en llanto al corazón?
Mi corazón es rosa que se pierde en su herida.

Leves pechos nacidos al sol en las doncellas tímidas:
yo los ví como el agua que remonta el verano.
Quise tener las oraciones del alma y volví con mis ansias.
Señor, ¿quién dió la orden de llevar las doncellas a la muerte?

La muerte está en Raquel y en las hojas de otoño.
La soledad y el mundo luchando noche a noche.
Pude ser como el agua y fuí como la llama enamorada.
Señor, ¿por qué llevan la sed del hombre hasta la muerte?

R. Dominicana,
1946.

ODA A LOS MUERTOS DEL SUR

I

*Hubo rosas, nada más; yo las recuerdo
cuando parto de mí, no sé hacia dónde.
La vida fué una flor caída al sur
como cayeron otras perdidas flores
de salvación y olvido.*

*Recuerdo que en el aire había una desierta
llanura de sombras
y algunas ramas
y mi soledad; ¡ay, mi soledad
cómo me torna solitario!*

*No quiero que mi soledad surja de mi voz
como crecidos pájaros;
no quiero apoyarme en esos recuerdos
ni bajar al otoño, donde las hojas son seres,
amables seres de una primavera ya extinta.*

*Yo confundía esa larga región de las lluvias
con quebrados amores
o extensas cabelleras destruídas al alba.*

II

*¿Para qué pedirle nada a ese cielo sin nubes
que ahora parte de ti?
¡Oh, mi país!, con sus abuelos árboles;
con sus ríos que marchan solos a la muerte.
Van a confundir sus abiertas venas de agua
con el mar solitario.*

*He visto, al sur de mi país, crecer las yerbas
impulsadas por un soplo de ángeles
y canciones de pájaros.*

Los muertos, en mi país, son muertos amables
que no regresan del polvo.
Estánse quietos allí y no preguntan nada.
Los muertos nada quieren después de su reposo.

Yo lo quise, una vez —a mi país— adonde llega
el atardecer de prisa.
Mi país tenía un cuerpo amplio como el otoño;
respiraba dulcemente como en otoño.

III

A veces quiero volver a esa región de vientos y
árboles
y contar a sus altas copas la alegría de vivir
y sentirme nuevo,
como las duras piedras mojadas del recuerdo.
Caer allí,
atravesada la voz por el viento poblado del amor.

Pero ya nunca volveré a esa región
donde jugué con Dios en la infancia.
Ninguno me conocerá:
estoy bajo este nombre combatido por el tiempo;
aun guardo el recuerdo de las manos del sur.

¿Quién canta en la enramada,
bajo la voz que se aleja?... Ya nada puedo recordar.
Ella cayó como la primavera.
En el sur,
donde los muertos no tornan del polvo.

R. Dominicana.
1946.

EL MUERTO EN EL MAR

Se iba cayendo muerto entre las baldosas y el polvo
de los caminos.
Era un hombre —con el pecho bajo el sol de sep-
tiembre—;
un hombre con su casa, su mujer, su viento
que movía rosales y tal vez el cielo.

Iba como un náufrago entre las cosas;
parecía un muerto de muchos días:
sin gaviotas que chillaran sobre el mar,
y era como el hondo movimiento de las mareas.

Bello había sido; las mujeres lo habían rondado.
Ahora está casi roto mientras sus zapatos suenan
por las calles y en los corazones de los transeúntes.
Ahora su voz lleva las estrellas apagadas del cielo.

Un viento extraño y negro
se apodera de la corriente de sus huesos;
se va hundiendo en la soledad del cielo
y su memoria aun recoge los campos.

Bellos campos con muchachas que se pierden para
siempre en el alba
—dicen sus labios—, y ve volar por sus ojos a las
gaviotas
y el mar se le sube como un juego a las carnes
pasajeras.
Aquí amé —piensa—; en este mundo brillante que
se pierde,
y nuevas gaviotas le llenan el corazón
y nuevos mares cantan con las palabras de sus olas.

9 ★



Se le iba cayendo muerto el traje, la voz,
los ya difuntos bolsillos, los botones de agria voz
blanca
entre el abrazo solitario del ojal sin ternura.
Se le iba apolillando la voz; la iba dejando en viejos
anaqueles.

Ah, sí, pero el mar estará allí para siempre
y las golondrinas, al volar, pondrán una mancha
negra en el azul de sus ojos,
y el mar morirá un poco en él, pero estará allí para
siempre,
y los árboles también morirán con él, pero aun con-
servarán su fuerza en el mundo.
Ah, las mujeres vendrán a lavar al río sus blancos
senos de nieve
y siempre habrá en el mundo mujeres
y él estará siempre muerto sin remedio.

Se le iba muriendo la casa, la habitación,
los libros, los versos de un poeta.
Sólo le quedaba la voz entre las olas viejas del mar.

Madrid, 1949.

LA MUERTE

A Manuel del Cabral.

LA muerte viene, sí, con resplandores,
con el hueso del hombre de la esquina;
trae las discusiones del periódico, la política,
el nudo aquel del vino
que ahogaba, a voces, al gendarme.

La muerte viene, hoy, ejemplar, enérgica
en el desgarrón de este mi solo traje;
se le cayó un botón a la dulce camisa de mi amigo
y en él la muerte estaba, sudorosa,
con su cálculo máximo, matemática,
comiéndose al botón,
las coles, las manzanas de esta venta.

Y las pobres mujeres, los soldados,
la vieron tercamente pararse en las esquinas
y decirles: "No hay paso para ustedes",
enseñando su cuerpo de hojas secas,
sus huesos sin milagros, su alma seca.

La muerte se ha metido en los teatros,
en los taxis de agosto, en el invierno puro
de diciembre,
en las relojerías donde fabrican el tiempo de las
gentes,
en la Gran Vía. Allí comió muchachas ejemplares,
dejó un hueco, no notado por nadie.
Quemó un verso, purísimo, en el aire.
Se sentó en "California", comió helado.

La muerte está de fiesta, en la taberna,
donde quema gitanos, donde bebe un coñac extraño,
extraño,

donde se toca el beso y la palabra
y allí se abre los pómulos del amor,
la sangre, los ruiseñores tímidos, las hojas
y el cigarrillo ardiente como un beso.

La muerte está en pie, conversa con el hombre,
le sostiene, le da el sentido de las cosas;
le dice: "recuerda que soy,
que soy tu amiga inolvidable,
intransferible, tuya, como tu sudor,
la fuerza de tus ojos, tu palabra.
Sufro, me bebo el vino que tú bebes.
Me bebo el llanto que tú bebes.
Que soy tan tuya como tú,
tu carne, la podredumbre lenta de tus huesos."

Y así habla la muerte, todo el día,
y su palabra tumba hojas, llantos, besos,
deja el amor quemado en cada puerta de madera.

Madrid, 1948.





LOS MUERTOS

A Luis Rosales.

OH *los muertos, leves pasajeros,*
se han ido;
no, están todos los días, pasan
por los mismos caminos
donde van mis pasos.

Aquel piensa y habla aún,
hace canciones, se enamora
y llega todas las tardes
a mirar los paisajes en el río.

Es un muerto tranquilo, melancólico,
de bella voz. A veces parece un gran maestro
de árboles. Se va despacio al borde del camino
y ve caer las hojas en el viento ligero
mientras sonríe dulcemente, tranquilamente,
como si hubiese escrito un buen poema.

Tiene hijos, ama y besa
y sabe que su tumba está fijamente en el tiempo,

pero no pierde la oportunidad de conversar con la
aurora.

Sabe que vivir es una operación difícil
y sin embargo acepta que el aire mueva las cortinas
de su casa,
le cierre la honda ventana donde ve pasar,
muchas veces, el grave campo con sus tiernos
aromas.

Oh sí, él es un muerto que tiene su fecha en los
calendarios
y mira la luz, y sabe que quedarán ruiseñores
cantando
cuando ya sea polvo. Y que habrá, aún, durante
mucho tiempo ríos
y que hablarán de él diciendo que era una buena
persona.

Otros muertos irán contando sus historias por
el mismo camino
y siempre habrá una novedad en lo que digan,
sus auroras serán las mismas auroras diferentes
y ellos amarán la vida, elegirán muchachas de rojas
mejillas,
comerán jugosas frutas a la orilla del camino
donde antiguos muertos, para siempre, suavemente
han pasado.

Madrid, 1949.

YO TE LO DIGO, CORAZON

Esto es horrendo:
contemplar mis ojos,
contemplar mis zapatos,
contemplar esa rosa
que nace en mi alma entera
y decirle a los aires:
"sed vosotros la vibrante semilla de mi muerte,
de mi muerte en mi bella camisa,
en mi mujer que aguardo
y en los niños que aun no me han nacido".

Es horrendo ser tan honrado bajo el sol,
beber, jugar con los muchachos de ojos bajos
y desear esos pechos blancos
en que la muerte da saltos de palomas.

Es inútil detener mi fusil,
el esqueleto enfermo de mi cuerpo;
es inútil sin ser llamado irse al paraíso
y tener esta suerte y este dinero
que dando un grito exclama:
"Dónde el hombre, dónde la mujer
se muere
por tu placer
o intensas alegrías de ricacho."

Es inútil abrirse el corazón en los mercados
y gritando decirle al hombre enfermo:
"en él lucha la muerte con la vida".



Y qué feo es mirarse el esqueleto lleno de gusanos
y estar alegre aquí con esta muerte,
con el vecino al lado,
el que junto a la muerte está llorando con sus ojos,
con su voz, con sus grandes embustes en la boca.

Yo te lo digo, corazón,
y a ti, mi humilde zapato solitario que has pisado
una rosa,
que has pisado indiferente las huellas del dolor,
yo te lo digo cuando estoy a solas con mis versos:
¡que qué feo es contemplarse uno
tan horrendamente bueno!

Madrid, 1949.

Antonio Fernández Spencer.
Vicente Celestino Duarte, 37.
CIUDAD TRUJILLO (R. D.).

DESARROLLO ACTUAL DE LA PINTURA EN CUBA

POR

JESUS FERNANDEZ CASTELLO

La Pintura cubana alcanza su más grande manifestación dentro del expresionismo, pudiendo afirmarse que en la última década logra, gracias a la actuación de un grupo de jóvenes artistas, situarse dignamente dentro del movimiento pictórico universal. Pero, antes de seguir adelante, conviene que aclaremos qué es lo que se entiende por expresionismo, toda vez que el término se presta a erróneas interpretaciones.

Expresionismo, en un sentido lato, es toda aquella pintura que, con determinadas características comunes, va desde Cezanne hasta nuestros días rompiendo en favor del alma del artista el equilibrio que con la naturaleza guardara aquélla hasta fines del siglo pasado. El lema primordial del expresionismo será: *el alejamiento consciente y voluntario de la naturaleza física para dar cabida al mundo espiritual del artista y de sus emociones personales.* La metafísica, pues, en detrimento de la física. En este alejamiento de la naturaleza, el artista se acerca a sí mismo hasta encontrarse, pudiendo decirse que el expresionista es dueño de sí, puesto que logra des-

vincularse del mundo exterior; y es que aquel artista que al ejecutar su obra no pueda liberarse de la naturaleza universal, será porque ésta comprime la suya propia, no pudiendo, por tanto, descubrirse dentro del cosmos. En un principio, el expresionismo mantenía visibles relaciones con la naturaleza, pero según fué desarrollándose, se llegó a mezclar tanto con el mundo espiritual, que éste desfiguró a aquél en alto grado. Así se aborda el momento en que el abandono de la naturaleza se hace patente, y se proclaman como esencia del arte los juegos rítmicos, lineales y cromáticos desprovistos de toda base objetiva. Se llega entonces a los predios de la abstracción, que con una parte del cubismo constituyen el mundo de la pintura donde el espectador saborea el arte, libre de reminiscencias naturales.

El nuevo arte condena toda representación o reproducción no artística del natural, considerando únicamente aquella en la cual se muestren las cosas de acuerdo con la idea que de ellas posea el artista, idea cuya base estética ha de ser el criterio de cómo deben estar distribuídos el color y las formas en los objetos.

Es preciso asimismo referirnos a las otras denominaciones que son frecuentemente aplicadas a nuestro arte. Así, por ejemplo, se usa el término «moderno», el cual, no califica en particular a la actitud artística que estudiamos, sino que es sólo un término relativo, ya que lo que en otros tiempos fué moderno, constituyendo una verdadera novedad, puede hoy volver con las ruedas de la moda, debido a que el concepto que de la belleza tiene un grupo de hombres en un momento determinado, no es exclusivo y por tanto imposible de reaparecer en época posterior. Así se da el caso de que cosas muy *viejas*, resulten nuevas con la moda, obteniendo otra vez el calificativo de «modernas».

En cuanto al término «postimpresionismo», es también engativo, pues sólo implica la reacción que cronológicamente siguió al movimiento finisecular, siendo sólo una moda cuyo fin fuera captar un efecto objetivo valiéndose de cierta técnica.

Por otra parte, los términos «futurista» y «cubista» sólo determinan un aspecto de la tendencia, es decir, una parte del material, quedando excluída la mayor parte de la producción que integra dicha tendencia.

El término «expresionismo» será, por tanto, el más eficaz para calificar al arte iniciado con Cezanne y seguido por los Fauves y más tarde por los cubistas y abstraccionistas. La palabra «expresión» es índice de los elementos que forman el arte expresionista: las cosas, al no ser copiadas, son reveladas, expresadas, lográndose esa expresión a base de formas, las cuales traducen las facultades creativas del artistas. El expresionismo es, sin duda, la eclosión universal del sentimiento humano más apto que nunca para la creación.

Aunque el expresionismo es siempre la manifestación de un sentimiento profundo en el artista volcado sobre su obra, hay en esa obra algo de lo que es también lo profundo de la realidad misma y que ha espoleado en el sentir del hombre, quien, haciéndola sobrevivir plásticamente —aunque si bien desde un ámbito trascendente al profano—, hace de ella un elemento perpetuo. La inspiración nace de la naturaleza o de su recuerdo, pero la cuestión está en saber buscar en uno mismo la cabal expresión de esa inspiración, así como hallar el elemento natural que la produce y que está más allá de la realidad sensorial. El conocimiento racional y discursivo jamás llegará a la esencia de las cosas como logra llegar el artista. El artista expresionista intuye además su propia esencia, y por eso su obra es más completa. Digamos, por último, que el arte medra siempre al través de una corriente que lo arrastra en un movimiento pendular que va desde el mundo tangible y sensorial hasta el mundo subjetivo y suprasensible de las ideas, regresando luego de lo ideal a lo real. Así el artista expresionista se toma a él mismo como causa, en tanto el clásico y el postexpresionista toma a la naturaleza.

* * *

Al inicio de este trabajo dijimos que la pintura cubana actual era eminentemente expresionista, y que bajo este término llegaba a su más grande desarrollo. Aclarado dicho término, analicemos a la generación cubana que lo representa. El cubano es un producto híbrido en el que el elemento español juega papel preponderante sobre el elemento indígena, cuyo peso en otras partes de América es decisivo.

Desde principios de siglo, en Cuba se han cultivado con poca intensidad y dudoso acierto diversos estilos pictóricos. En nuestro acervo encontramos obras barrocas y románticas, pero podemos afirmar con toda seguridad que la pintura cubana no ha podido ofrecernos hasta nuestros días un apropiado campo de estudio. Los tres elementos esenciales del expresionismo: sinestesia, autismo y ambivalencia, son asequibles al cubano, más que la exactitud y serenidad propia del arte naturalista. El triunfo del expresionismo en Cuba es ostensible, pudiendo afirmarse que la nueva tendencia cuenta entre nosotros con intérpretes de alta calidad. Y en efecto, tanto en la obra de Amelia Peláez, de Víctor Manuel y de Enríquez, como en la de otros, hallamos, no sólo la riqueza de contenido, sino también la acabada ejecución capaz de rivalizar con los maestros de la escuela. Los artistas que integran la generación expresionista cubana en su mayor parte han alcanzado por su edad el período que Brinckman califica de madurez artística y que consiste en la liberación de toda clase de influencias externas en favor de la propia personalidad. La función principal de una generación consiste en recibir el influjo de las generaciones que le han precedido y, a su vez, influir con su personalidad en la siguiente. Pero nuestros actuales artistas poco o nada habrían de recibir de las generaciones precedentes. Nuestro adiestramiento artístico, escueto aún hoy, ha estado siempre sumido en alarmante molicie. La labor de nuestros hombres hubo de ser titánica al tener que fluir de su acervo propio sin contar con la base que en otros lugares dan las generaciones pasadas. Por último, recordemos que la generación a que pertenece el artista constituye

sin duda un factor esencial al estilo ostensible en su obra, pues ella representa un todo con características inherentes que influyen inevitablemente en los individuos que la integran, los cuales tendrán una visión especial de las cosas.

* * *

En la imposibilidad de tratar a todos los que en cierto modo contribuyen a fomentar dentro de nosotros el expresionismo, muchos de los cuales han realizado lo mejor de su obra en el extranjero, nos limitaremos a tratar en este trabajo la de aquellos que, por su significación, creemos imprescindibles, reconociendo, no obstante, que nos quedan muchos a los que no aludimos, y que tienen sin embargo importancia. Nuestra pesquisa ha de ser, por tanto, sólo un ensayo sobre «pintores», que es la mejor manera de hablar de pintura, y nunca sobre los «pintores» de Cuba.

Hecha esta aclaración, pasemos a tratar directamente nuestros hombres, teniendo en primer término a aquel que encarna al precursor apto y valiente: VÍCTOR MANUEL GARCÍA. A él cabe la gloria de haber sido el primero en exponer por el año 1927, en el Círculo de Bellas Artes, obras en las que se apartaba por completo de los cánones hasta entonces seguidos. Contraste en los colores y firmeza en el dibujo son las características más notables de su pintura, representada principalmente por figuras y paisajes en los que cada elemento está dotado de individualidad y lo cual no quiere decir que la obra carezca de unidad estructural. Pero lo fundamental en la obra de Víctor Manuel estriba en el *contenido* altamente subjetivo que se manifiesta en todos sus cuadros, los que, no obstante, jamás se vuelcan contra la naturaleza, sino que, antes al contrario, expresan el sentimiento del artista dicho al través de cosas naturales. La esencia del paisaje cubano es captada por él como por ningún otro pintor, en tanto que sus figuras estáticas y sencillas, así como sus múltiples y deliciosas «cabezas», muestran un alejamiento total de todo sa-

bor cubano, para darnos un tipo de belleza frío y asexuado, ubicado más bien dentro del «indoamericanismo» señalado por Cossío.

La otra gran figura de la pintura cubana actual es AMELIA PELÁEZ, una de las más destacadas figuras del arte abstracto en Cuba. La abstracción en arte constituye el punto opuesto a la endopatía o proyección sentimental, pues mientras en ésta el artista se adentra en el objeto viviéndole toda su evidencia, en aquélla, la vivencia del artista se refiere a su propia evidencia. Pero el abstraccionismo de Amelia no es riguroso, pudiendo decirse que sus obras son más bien semiabstractas, pues en ellas la voluntad de forma suele estar condicionada por estímulos externos que son casi siempre identificables. Frutas, pescados y flores son a menudo su punto de partida. Su lenguaje consiste en colores brillantes limitados por líneas, las cuales por su grueso y barroquismo llegan muchas veces a preponderar en todo el cuadro. Ambos elementos, línea y color, constituyen el conjunto ornamental en el que no hay cuerpos sobre espacios, sino un solo cuerpo, que es el cuadro mismo. Las formas engendradas por colores y líneas trascienden toda posibilidad de monotonía al oponerse unas a otras y al discrepar en tamaño y dirección : las áreas se encuentran en ángulos variados, evitando así el exceso de igualdad en las proporciones y aumentando por consiguiente el interés. Estas formas, que trata sólo en dos dimensiones, largo y ancho, se relacionan entre sí adaptándose al plano del cuadro en el cual suelen aparecer zonas de mayor atracción representadas por colores más cálidos. Amelia Peláez significa para el arte todo, no sólo ser la máxima exponente del arte abstracto en Cuba, sino ser de los pocos que logran mostrar al través de su pintura que el espíritu sobresaturado de energía logra siempre imponerse a pesar de la hostilidad del medio y, lo que es más inusitado aún, de haber sido adiestrada precisamente en el polo opuesto.

MARIANO RODRÍGUEZ constituye una elocuente prueba de que la pintura es de las artes la más propicia a la evolución.

Ubicado desde un principio dentro del expresionismo, su obra del primer tiempo presenta cierta carácter escultórico, obteniendo la profundidad por medio de una perspectiva arbitraria que unida a un colorido en el que no hay contrastes fuertes hacen de su obra un conjunto desprovisto de todo intento sincromático. Pero, en el transcurso de su trabajo, vamos a observar un cambio radical que lo lleva a sacar del color y del valor de éste el máximo rendimiento posible. Basándose en la teoría de los colores en virtud de la cual éstos tienden a alejarse o acercarse a la vista del espectador, según que pertenezcan a la serie Ciánica o Xántica, respectivamente, busca con ello la profundidad y todo el efecto de la obra, sin acudir al dibujo ni a la perspectiva. Es hacia 1943 cuando comienza a tratar el tema de «los gallos», obras de carácter plástico y decorativo, y a las que sin duda debe su mayor fama.

La otra figura en que nos detenemos al través de nuestra incursión es CUNDO BERMÚDEZ. Autodidacta, es no obstante el retrato lo que más abunda en su producción, retratos que no van tras el detalle superfluo y accidental sino de aquello que es esencial dentro de la confusión naturalista que se nos presenta en la realidad. Ornamental ante todo, el espacio es cubierto con elementos decorativos de simples formas y brillante colorido. En muchos de sus *gouachs* hay marcada tendencia a la abstracción, esparciéndose la línea y el color a manera de red por todo el cuadro y eliminando por completo la posibilidad de identificación. Después de un viaje a Haití, donde la ardiente naturaleza ha de dejar sus huellas, un nuevo concepto de la forma se desplegará ante él: la comprensión planimétrica. Construir por medio de bloques de color plano sin claroscuros que sugieran una tercera dimensión y combinándolos en las más simples formas, dejando grande importancia al espacio, el cual demuestra que hay que sentirlo al igual que las figuras..., será ahora su nueva manera de pintar.

Y por último, al final ya de esta breve correría, enlazamos a un artista que por su extrema juventud y el alto nivel a que alcanza su desenfrenada producción, nos promete ya la

realidad de un consagrado: SERVANDO CABRERA MORENO. En su obra vamos a ver un intento de equilibrar la naturaleza con el espíritu y que rompe a veces buscando más allá de aquélla, refugio a insondables sentimientos.

Con todo lo expuesto creemos haber dicho gruesamente el movimiento pictórico actual en Cuba. En el lapso que va desde 1930 hasta nuestros días podemos afirmar que se ha dado el más grande salto que jamás haya presenciado nuestra historia. Cuba, por su clima tal vez, nos hace vivir más los colores que, según Goethe, «son efectos y pasiones de la luz». Por eso esperamos optimistas el día en que todas estas manifestaciones cristalicen propiamente en una «escuela cubana».

Jesús Fernández Castelló.
LA HABANA (Cuba).



RIANO

El gallo pintado (1941)



CUNDO BERMUDEZ — *Retrato*



MARIO CARREÑO *Muchacha con pájaros*



CUNDO BERMUDEZ — *Retrato*



SERVANDO CABRERA MORENO — *La actriz Violeta Casals*

4



BRUJULA PARA LEER

UNA ACTITUD CRITICA SOBRE CUBA

POR

ANGEL-ANTONIO LAGO CARBALLO

Al viajero por Cuba no dejará de sorprenderle, por poca atención que preste al lenguaje de los cubanos, la insistencia con que éstos repiten la frase: «¡No hay problema!». «No hay problema», contestan ante las más variadas preguntas como fórmula verbal previa a la respuesta concreta. «No hay problema», exclaman ante las situaciones más dispares. Seguro estoy de que esta frase hecha no ha pasado inadvertida y ha dado pie a comentarios varios. Pero, aun a riesgo de coincidir con apreciaciones ajenas, quizá no sea aventurado afirmar que en esas tres palabras está encerrada una importante parcela del espíritu actual de buena parte del pueblo cubano. Una tierra pródiga, un clima maravilloso, una economía nacional suficiente han hecho pensar a no pocos cubanos en que no había problemas para el país que les había visto nacer.

Pero ¿será necesario advertir cuanto antes que no es esta la creencia de las mejores cabezas de la isla mayor de las Antillas? Entre sus intelectuales y hombres de letras—y los hay de muy aguda penetración—se ha abordado el tema con ánimo de analizarlo y desentrañarlo. Por lo mismo que se había convertido la expresión en tópico común, había que proceder con ella siguiendo el consejo dado por Unamuno para combatir los tópicos: ahondar en ellos. Lo que podríamos llamar el «facilismo» cubano ha venido siendo objeto de atención y estudio. Cuba tiene problemas y quizá no sea el menor éste

creerse libre de ellos. Quizá haya dado pábulo a esta falsa idea la envidiable situación material de la isla y la rápida imaginación de sus naturales. Hace más de sesenta años escribía Varona: «El cubano comprende fácilmente la materia que escribe, pero no se esfuerza en pasar de la superficie... A donde no llega por la observación, la experiencia o la crítica,, quiere llegar, o cree llegar, por la imaginación. Así se ve que escribimos de historia sin documentos, de políticas sin estadísticas, de antropología sin haber cubicado jamás un cráneo ni haber visto quizás un goniómetro» (1).

Esta actitud crítica ha inspirado, en ocasiones, la prosa actual y viva de los excelentes escritores Jorge Mañach, Chacón y Calvo, Ramiro Guerra y Gastón Baquero, por citar algunos nombres. Desde las páginas de sus libros y sobre todo desde las cotidianas columnas de la prensa han ido desmenuzando los problemas nacionales. Análogo espíritu crítico inspira un libro (2) recientemente llegado a nuestras manos. Leyendo sus páginas cobraba fuerza el recuerdo de su autor, a quien conocí hace dos años en su ciudad de Santiago de Cuba, donde González Palacios ejercía el profesorado y encontraba «la cuota de soledad que la provincia regala», por decirlo con sus palabras. Desde Santiago, en el extremo oriental de la isla, podía González Palacios contemplar con mayor perspectiva y serenidad la vida nacional.

Fruto de su meditación son las páginas de este libro. Frente al «no hay problema» del optimismo inconsciente, están las afirmaciones claras y tajantes de este hombre de pensamiento. «La cuestión máxima—escribe—es ésta: todos estamos convencidos de que nuestro vivir colectivo, a los cuarenta y tantos años de la inauguración formal de la República, no ha alcanzado el nivel y estilo que teníamos derecho a esperar». Tras el análisis de los motivos de optimismo no vacila en afirmar: «Pero el oro no nutre la empresa de aliento industrial; ni el ciudadano corriente asegura un alza firme en su condición de vida; ni la escuela oficial mejora su calidad, ni la creciente población afina su cultura, ni los maestros sirven para ejemplo, ni hemos sabido establecer forma alguna de ordenamiento en la estructura sindical, que asegure al país, con un mejor *standard* para la clase trabajadora, un desarrollo más amplio de nuestra economía. Todo va sin plan, sin metas altas, sin gloria.»

---

(1) Enrique José Varona: «Revista Cubana», 31 de octubre de 1888. (Citado por Emma Pérez en *¿Quién es el cubano?* Edt. Selecta. La Habana, 1946, pág. 9.)

(2) Carlos González Palacios: *Revolución y Seudo-Revolución en Cuba*, 1948, 180 páginas.

Más adelante se pregunta: «¿No vale la pena investigar la causa de estos hechos? ¿No importa hurgar en la raíz de nuestro cinismo político, y en las más hondas del escepticismo que lo alimenta? ¿Es que nuestra idiosincrasia es una fatalidad o una desvergüenza? O, por el contrario, ¿se trata de una serie de factores circunstanciales que operan el desastre? Y, si es así, ¿cabe una investigación para determinarlos? Si nuestra desdicha es invadeable, sólo queda el treno elegíaco, o la desviación hacia el olvido, o el cultivo del huerto personal; pero siempre será necesario pensar si el hecho social impone ese diagnóstico desesperado.»

Tres partes tiene el libro que comentamos: la primera, que da título al volumen, enjuicia los acontecimiento políticos de Cuba en los últimos años. La parte central es donde, sin duda alguna, alcanza la crítica mayor acuidad y precisión por enfrentarse con temas más permanentes: lo que él llama el «mambisismo» como actitud originalista, desconocedora de la herencia histórica y cultural de la isla; estudia el problema educativo formulando muy inteligentes censuras al Plan Varona, ya en parte rectificado, lo que le da pie para referirse al positivismo que lo inspiró.

La parte final está dedicada a José Martí. Recoge aquí el autor un trabajo —«Valoración de Martí»— que había sido su ejercicio de grado en la Universidad. Constituyen estas páginas una serena revisión de la gran figura cubana, hecha con ponderación y rectitud histórica.

Cruza por este libro una buena línea de autenticidad y amor patriótico. No ignora su autor que al patriotismo se puede llegar por muy diversos caminos y uno de ellos —áspero, pero con altas recompensas—el de la crítica encendida y valiente. No mejora el paciente porque el médico le oculte la gravedad de su estado. Dignas de aplauso son actitudes como ésta frente a los optimismos encerrados en el «¡no hay problema!». Algo así pedía Varona para su pueblo cuando en 1918 escribía: «Lo que necesita esta pobre sociedad nuestra es una buena infusión de sinceridad que la tonifique.»

Angel-Antonio Lago Carballo.
Donoso Cortés, 65.
MADRID (España).

COMENTARIOS POEMATICOS A TRES LIBROS DE POESIA

POR

IGNACIO B. ANZOATEGUI

Y

DIONISIO RIDRUEJO

NOS ENCONTRAMOS ANTE UN FENOMENO SINGULAR. DOS POETAS DE HABLA CASTELLANA: EL ARGENTINO IGNACIO B. ANZOATEGUI Y EL ESPAÑOL DIONISIO RIDRUEJO HAN EXPRESADO, EN VERSOS DE UN HERMOSO MIMETISMO CORDIAL, EL TALANTE POETICO DE SUS ALMAS LECTORAS. TRES LIBROS DE VERSO, *ESCRITO A CADA INSTANTE*, DE LEOPOLDO PANERO; *LA CASA ENCENDIDA*, DE LUIS ROSALES, Y *LA ESPERA*, DE JOSE MARIA VALVERDE (PREMIO NACIONAL DE LITERATURA 1949 ESTE ULTIMO), REVIVEN HONDAMENTE EN ESTAS CUATRO VERSIONES POEMATICAS, EN LAS QUE LATE EL ALIENTO PERSONAL DE SUS INSPIRADORES. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS* ENSAYA PARA SUS LECTORES ESTE NUEVO Y SUGERIDOR ASPECTO DE LA «CRITICA POETICA».

Buenos Aires. 11 de sepbre. de 1949.

A Luis Rosales.

Enciendo un cigarrillo después de leer tu libro.
El cigarrillo q̄ pensaba encender cuando empezaba a leer tu libro.
El cigarrillo q̄ esperó entre mis dedos.
Que absorto te leía entre mis dedos,
Que te leía con mis ojos
Mientras mis ojos te leían.
Mientras mis ojos te volaban
Por encima de todas las tristezas.
Más allá de las chimeneas.
Más allá de los humos de las chimeneas.
Más allá de los pájaros.
Más allá de las flechas.
Más allá de las flechas de los pájar s.
Más allá de los ángeles.
Más allá de los altos palomares.

Más allá de los pabellones de caza de los ángeles.
Más allá de Dios sabe qué sueños q̃ soñaba.
Más allá de Dios sabe qué ausencia q̃ vivía.
Entre palabras mudas.
Entre palabras no nacidas.
Entre plumas q̃ querían continuar siendo aire.
Entre aires q̃ querían continuar siendo pluma.
En un mundo de música q̃ empezaba a ser mundo.
Como antes del día.
Como antes del cielo radicado en la tierra.
Como antes del árbol.
Como antes del hombre q̃ empezaba a ser árbol.
Que empezaba a ser vida.

Que empezaba a ser sueño.
Que empezaba a ser humo.
Como antes del hombre q̃ empezaba a ser
diálogo
Entre el cielo y el árbol.
Entre el humo y el sueño.
Entre el alma q̃ dice y el silencio q̃ escucha.
Como antes del hombre q̃ escuchaba en tu
alma.
Que leía en tu alma.
Que escribía en tu alma
Su silencio cantado.
(Tu poesía dibuja
Un silencio en los labios).

Un abrazo y la cordial admira-
ción de

Ignacio

DIONISIO RIDRUEJO

TRES POEMAS

1

A LUIS ROSALES

POR SU LIBRO «LA CASA ENCENDIDA»

Y después de cantar Abril,
después de cantar el regreso de todo el hombre
y de separar muchas cosas, cada una en su luz,
te has puesto a esperar en tu casa,
tu casa de soltero fría y llena de libros
donde la sombra dura y se abandona
mucho después de la tarde.
Te has puesto a esperar hasta que el olvido se durmiera
del todo
y se hiciese espeso y mineral como un toro que duerme.
Y te has puesto a esperar en el olvido grávido
hasta que los recuerdos constituídos te trajesen sus
palabras,
las otras palabras verdaderas.

Yo te he visto esperar:
En tu fisonomía no del todo acabada
de labios duros y ojos ciegos
que luego ríe y se abre
y que luego mira hacia fuera y analiza y se burla
y se ablanda tiernísimamente
hasta sacar a reír y a mirar a un niño del todo claro.
Y que luego mira hacia dentro y queda como un cielo absorto
y lejano de sí, tras los cristales.

Yo te he oído esperar:
«Tenemos que hablar» y «esto hay que hablarlo muy despacio»
y «un día tenemos que hablar con muchas horas por delante».
Y estabas hablando y hablando
en un monólogo que se corta como con tijeras
que van separando trozos para otro día.
Y con muchos puntos suspensivos
—o ahincándote en alguna palabra más cierta y sin remedio—
sin llegar nunca al final, sino al tocar en alguna isla
en que los ojos se te hacen maliciosos y dulcísimos.
«A ver qué es esto»: La poesía.
O la de Guillén, Alberti o Aleixandre.
O —«aquí es aparte, aquí hay muchas cosas...»— la de Leopoldo.
O —«a ver qué es eso»— la conducta del Duque en la segunda parte del Quijote.
Y otra vez la poesía —a ver qué es eso— con sus palabras.
Y el verso encontrado en el archivo, que se limpia, se mide y se pesa
para devolvérselo a su dueño muerto bendecido por la joven voz.

O el ensimismarse en una palabra dándole vueltas y más
vueltas como a un caramelo,
buscándole el sabor hasta que ya no puede distinguírsele
el sabor.
Y siempre algo para mañana.

Te he sentido esperar:
Recuerdos, heridas, fervores. «Y tengo que ir a hablar
con Luis Rosales»:
Hablar y hablar de todo lo nuestro, hasta que el día y la
noche se cansen.
Y también de ella que escucha y no se cansa
y nos endulza y entristece los puntos suspensivos
cuando te ama y no puede más,
cuando yo la quiero con su dulzura, su pena y su risa
y sus soledades reflejadas en un espejo y reflejándote;
hermana dulce que te quiere.

Sí; te he visto, te he oído, te he sentido esperar
y bajar al corazón como el cubo baja al pozo
ya con algunas estrellas de cebo en el poco de agua.
Y subir del corazón que es solitario como el mundo
y rico como el mundo y rico y noble
como el dejo de Dios que te asiste y te colma.
Y te he visto esperar hasta que te has soltado la lengua
y aquellas palabras, las verdaderas, las unidas al tiempo
del corazón,
han brotado como torrente y por regatos infinitos
que juegan, sonríen, inventan,
y llevan todas las estrellas y las lágrimas del pozo
durmiente,
que son tuyas y de todo el hombre
y donde las cosas relucen sin poder ser otras como si
eternamente,
como si definitivamente fuesen recordadas y salvas.

Y me han llegado a mí pasando el mar
—Granada, Guadarrama— con su sabor de nieve que no enfría
para anegarse el corazón amigo.
Y ahora estás aquí hablando, hablando siempre,
hablando ya sin esperar a mañana.
Desde tu monarquía, otra vez, Luis Rosales.
Desde la casa que se enciende después de la tarde que ha durado mucho
y se estaba en la sombra entresoñando.
Desde ti mismo enseñándonos a crear con fiebre
y a cantar todo el hombre
después de bien dormido sobre su tristeza,
después de haber labrado y esperado el estío
dejando que las flores de Abril se deshojasen.

Roma, 1949.

2

POESIA DE LEOPOLDO PANERO

(«LA ESTANCIA VACIA» - «ESCRITO A CADA INSTANTE»)

1

Ser hombre y caminar pausadamente
besando con la luz de la tristeza
la casa, el monte, el árbol, lo que empieza
a ser humano cuando queda ausente.

Aprender a morir y, humildemente,
aprender a ser Dios con la belleza
que reúne lo muerto y lo endereza
de amor sin tiempo hacia la viva fuente.

Pasar y retener y estar colmado,
contar y recontarle a la esperanza
la historia que se hace poso a poso.

Ser hombre y hacer hombre lo creado
y hacer del corazón la lontananza
donde todo será cierto y hermoso.

2

Te veo grande, silencioso y lleno
reír dulce y fluir melancolía
y reposar tristeza, día a día,
de haber amado y de quedar sereno.

Te veo entrar en casa y en su seno
de tiempo reunir la compañía
de todo lo que ha muerto y moriría
si en ti no fuera soledad y heno.

Heno que pasta el corazón rumiante
que todo vuelve a situarlo, puro,
en el tiempo, el hogar y la montaña.

Soledad que rezuma a cada instante
un dolor que se sabe y es seguro
y convirtiendo luz nos acompaña.

3

Leías tú, la fuerte luz campaba
deshaciendo el granito de la sierra
y un parque, abajo, con olor de tierra
húmeda, dulcemente nos cansaba.

Leías. Como a un tiempo que pasaba
venían a la voz otros rumores
de campo y río, otras montañas, flores
de estaciones de ayer. Y ayer hablaba.

Tuyo o mío el ayer; niños que juegan
juntos de pronto, hombres que se hallan
en la fe o el amor y resonando

—Unamuno, Machado— mientras ciegan
allí, a la luz de Junio, y mientras callan
y todo es cierto y Dios lo va mirando.

Roma, 1949.

3

A JOSE MARIA VALVERDE

POR SU LIBRO «LA ESPERA»

José María, amigo joven
que vienes cuando el alma está serena
y puede ver venir y detenerse
y acompañar y oír mientras recuerda.

Desde el recuerdo vienes
y, apenas despegado de la niebla,
los ojos se te van, tristes y absortos,
extrañados de estar por donde llegas.

Traes contigo tu infancia
como un abrigo suave, una leyenda
dulce como un hogar, una nostalgia
que canta como lluvia y no te pesa.

Vienes despacio: Un niño que se aparta
mientras los otros juegan
y es grave porque Dios desde la tarde
le toma la alegría y lo embelesa.

Vienes despacio con el dejo triste
con que la carne sella la pureza
cuando madura pronto y no corrompe
el corazón que lleva.

Como un niño de Dios, con la memoria
enamorada y densa,
sin tiempo apenas, de esperanza solo,
cargada con el peso de la tierra.

Hombre de barro sin hacer del todo
que ha crecido deprisa y se le quedan
los miembros sin saber cómo, en las ropas
negligentes y austeras.

Que ha crecido deprisa y por el alma
y que viene despacio porque queda
sujeto a no sé qué, cerca del mundo,
sin espejos aun en la frontera.

Recordaré la lluvia de tus versos
—aquella aula pequeña
de Barcelona— refrescando, pura,
un tiempo que se hastía y se gangrena.

Recordaré los días, anchos días
de sol crudo mirando hacia la sierra,
con Pedro, Leopoldo o Luis, juntando
nuestros ayeres como lluvia tierna.

Recordaré la Roma menos grave
—borriquillos del Pincio en primavera—

mientras íbamos viendo con palabras,
cargando lluvia a la memoria nueva.

Como lluvia te leo y me refresco
en lluvia de inocencia
madura extrañamente en tu apartado
corazón de poeta.

Es un saber de tiempo el que te mana
de Dios sencillamente y te revela
el mundo y va lloviendo sobre el mundo
mientras vienes despacio, mientras sueñas.

José María, amigo joven,
bienvenido a la luz, al canto, a esta
buena tierra de Dios que se posee
un día dulcemente, que se deja

—porque algún día es armonía toda—
besar y comprender y que se suelta
como un fruto después —dolor que sabe—
para que el corazón abunde y llueva.

Roma, 1949.

DIONISIO RIDRUEJO.

UN LIBRO-MAQUINA

POR

RAMON DE GARCIASOL

El título de la obra que nos ocupa empieza por ser claro: *Diccionario de Literatura Española* (1). Se ha suprimido el artículo *la*, que hubiese obligado a una mayor amplitud, dándole un sentido de totalidad no propuesto. En el *Diccionario* lo que hay es literatura escrita en castellano, debido a lo cual no comprende la literatura dialectal española, de tanto interés. Este título escueto y delimitado se amplía en la *Nota preliminar* cuando se habla de la falta de novedad de la *idea* de dar en forma alfabetizada «el amplio mundo de *la* literatura española». Honestamente se nos avisa que esta *idea* no es la que se realiza, sino un acercamiento, en lo posible, a su perfección, comprensivo—y se distingue tipográficamente para atraer la atención y hacer meditar—de «los conceptos, autores y obras anónimas importantes referentes a la literatura escrita en castellano». De nuevo el artículo *la* convierte el *Diccionario*, en contraposición a su título, en informativo más que en crítico y selectivo, si bien no hay obra humana que no participe de ambas propiedades, siquiera sea por la limitación del hombre, que no cabe todo.

Para valorar en su noble y recto sentido el magnífico empeño del *Diccionario* hay que despojarse de vanidades. El autor no incluído—a veces por olvido rectificable; otras por justísimo y valora-

(1) *Diccionario de Literatura Española*, «Revista de Occidente». Madrid, 1949.

tivo olvido o por falta de granazón actual de los futuros inclusos— considera *malo* el *Diccionario*. El incluído con menos adjetivos encomiásticos de los que le dicta su egolatría, le reputa poco hecho. Mas como indicábamos, hay que abandonar el resentimiento y la vanidad, si no se quiere renunciar a comprender. Un dato psicológico revela la alta consideración y categoría que dan a la obra aun los descontentos: la inclusión en el *Diccionario* de la *Revista de Occidente* se considera poco menos que aval sobrado para asegurarse la inmortalidad. Ese reconocimiento es una prueba de la jerarquía intelectual que se le concede, como si se entendiese tácitamente que ha abierto un juicio sobre la categoría de los temas y los escritores españoles. Quizá también porque se cree que ha de influir decisivamente en las generaciones venideras, dada la propensión del español al casillero y la desgana.

Por error de perspectiva consideramos más importante al último poetastro o al más vulgar patán de la prosa que a los hombres que han flotado sobre los siglos y desafiado al tiempo sin hacerse polvo y olvido. También se ignora, por pasión o por incapacidad mental, que el *Diccionario* es una obra viva, como la materia de que trata, susceptible de rectificaciones, de inclusiones y podas, de pulimento; que la sequedad aparente no es más que digno afán de valorar con objetividad, dejando a un lado, en lo hacedero al hombre, la personalidad de los articulistas. Y aún podríamos afinar un tanto: el *Diccionario*, más que emitir veredictos inapelables y eternos, pretende, y lo consigue, informar, no dictar opiniones personales. Sus redactores, dada la índole del trabajo, quieren dar elementos de juicio al consultante, no imponerle sus propios criterios. ¿Que puede ampliarse la información? Sin duda. Incluso sería bueno ampliar las referencias bibliográficas, y sobre todo la parte de bibliografía crítica de cada autor o tema, a fin de que el lector forme su juicio de acuerdo o en oposición con los criterios del *Diccionario*.

Por primera vez, en España aparece una obra de este tipo, como se afirma en la *Nota preliminar*. La autocrítica más justa coincide con la crítica tomada en sentido orteguiano «como un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida», no como malhumor genialoide de vago, resumida en esta frase certerísima: «Son éstas, obras de acumulación, nunca conclusas, de pulimento paulatino.» A los descontentos porque sí, a esos genios tan genios que ni siquiera se toman la molestia de probarlo con obras, podría decírseles: «Ahí está; destruídlo con algo mejor.»

En la referida *Nota preliminar* se acota el propósito del *Diccionario*: «constituye un libro-máquina de gran utilidad para estudian-

tes, escritores, periodistas, opositores y, en general, para el aficionado que necesita recibir una rápida orientación sobre cualquier región de la literatura española». Como se ve, no es un libro para quienes lo saben todo, sino para los millones de gentes que quieren informarse, única manera de formarse; enterarse con rapidez y precisión; para quienes necesitan datos concretos para pensar y opinar. Adviértase que la índole del libro, su vastedad, ha obligado a trabajar en equipo, resultando un todo de la conjunción de muchas partes. Ya el maestro Ortega y Gasset dijo en otra ocasión, refiriéndose a los libros-máquina, a estos imprescindibles instrumentos de trabajo en un tiempo de tan compleja sabiduría imposible de abarcar por un solo hombre : «El libro-máquina se propone mantener fuera del hombre, sin lastrar su energía mental y, sin embargo, a su permanente disposición, las noticias necesarias sobre uno u otro orden del pragmatismo humano», a regalarnos tiempo dedicable a necesidades más personales, a aliviarnos el almacén de la memoria, dejando espacios vacíos para más ricas mercancías mentales que la fecha y el dato.

El empeño del *Diccionario*, fatigoso, hercúleo, ha sido cumplido con todo decoro. Al menos, ahí está desafiando a los descontentos capaces de más en la mesa del café, de sobremesa frívola o ante los beocios incapaces de ponderar o medir. El *Diccionario de Literatura Española*, que llegará a ser de *la* literatura española, es un gran servicio a la cultura. Si no fuese una magnífica realidad sería la nobilísima idea de un gran amor a España, a la que se sirve con obras, que son amores, no con protestas retóricas.

La objetividad, el dato escueto, la poda de elogios o adjetivos desacreditados por el abuso, es un mérito indiscutible del *Diccionario* de la *Revista de Occidente*. Es, y no pretende otra cosa, un libro instrumental, una herramienta de trabajo, una poderosa y eficaz herramienta de trabajo. Si el *Diccionario* no resuelve todos los problemas de la materia, no agota la curiosidad del lector, le pone en camino de satisfacerla. En este sentido, la remisión a obras más amplias sería un dato valioso para el lector no especialista. Es, como nos aclaran los editores, «una obra de consulta», que no concluye en sí, enlazándose, para completarse, con las obras y vidas que le han dado origen.

En esta obra el dato es exacto y cuidado; la reflexión, seria; el estilo, en general, de noble tono intelectual. ¿Qué más se puede pedir a una herramienta que su utilidad y funcionamiento eficaces cuando se la requiera? De cada autor incluído se dan fechas, datos y hasta una síntesis de su obra o de la dirección en que está, con el

inconveniente de toda síntesis: vale para el que ya sabe y puede contrastar. El *Diccionario* entera al que no tiene idea y no deja de enterar aun a los especialistas, ya que no hay un especialismo total y en todo. Por otra parte, y ésta es una de las grandes paradojas de las obras humanas, las faltas que pueda tener el *Diccionario* nacen de estar ahí al alcance de la crítica, de ser, de haber nacido: la nada es perfecta, al menos como presunción. Cuando se nos da una obra, hasta los tontos tienen capacidad de empeorarla, cuando lo cierto es que sin ella no hubiesen sido capaces ni de pensar en que tenían una necesidad insatisfecha.

La discusión en torno a la importancia, a la selección, es difícil resolverla, porque en toda valoración y selección influye la personalidad de cada uno. ¿Qué es lo «importante» en Literatura Española?, se preguntan los propios editores. Y nos dan la contestación, significando que es una categoría en función del sujeto. ¿Es que todos los señores actuales incluídos son importantes? ¿Con arreglo a qué metro? Ya nos lo dirán sus obras, aunque no alcancemos a oírselo decir al tiempo, que hará un cernido riguroso de categorías cuando quede la obra desnuda valiéndose por sí, no por consideraciones extraliterarias de estado o posición del autor. Pero éste es otro sugestivo problema. No se olvide al juzgar que hay una importancia absoluta y otra relativa por el lugar que ocupa el ser o la cosa en el tiempo, como les acontece a los números. El tiempo presente, la contemporaneidad, es el valor relativo del escritor, no por el intrínseco peso específico de su obra, sino en virtud de circunstancias en cuya filiación no podemos entrar ahora.

La primera discusión y polvareda provocada por el *Diccionario*, que serenará el tiempo precisando sus perfiles y virtudes, obedece a hechos indiscutibles: cada cual ha saltado como ha podido la *Nota preliminar*, para ver si *estaba;* después, para ver si estaba a su gusto. A la par, algunos han descubierto que ellos son más de lo que se dice allí y capaces de haber hecho mejor el trabajo que les han dado hecho. Y sin más estudio del *Diccionario* han sentenciado, respirando por la herida de la petulancia. Pero las gentes que proceden así no cuentan. No vale confundir nuestro caso personal con la Historia. Hay que rendir un homenaje elemental, en espera de reciprocidad, a todo ofrecimiento que se nos brinde: atender para entender.

A mi juicio, hay olvido de conceptos, de cosas literarias que preocupan al escritor, no siempre claros. Por ejemplo, debiera hablarse del tema y del asunto literarios en poesía, teatro, ensayo, novela, etc., perfilando el tratamiento del mismo en cada género.

¿Que esto es más filosofía que literatura o es filosofía de la literatura? Donde no hay pensamiento y problema sólo queda el vacío. No se trata del existencialismo y sus características literarias, como movimiento de postguerra, quizá porque no es una novedad filosófica o por considerarlo más moda que modo, pero no estaría de más incluirlo. Otros conceptos no tratados: corrección de estilo, editor, impresor, colofón, tipo (como carácter y como manera de imprimir) o tipografía, por citar algunas ausencias. Claro que la tipografía y sus problemas son auxiliares de la literatura, un medio de difundirla, técnicas; mas tan relacionadas con ella que en un libro instrumental deben ir incluídos. El escritor, sobre todo el principiante, no sabe cómo se corrige una prueba ni de qué signos ha de valerse. Una página gráfica le resolvería muchos quebraderos de cabeza.

Por su importancia masiva, aunque sean consecuencias literarias y no mundos aparte, por su cualidad de propagandistas y deformadores, se debían incluir los conceptos *guión radiofónico*, *guión cinematográfico*—guión, se dice acertadamente, no obra, rebajando su categoría a símbolo de una realidad más alta—y algo sobre lo que sea lo radiofónico y lo cinematográfico dentro de lo literario. ¿Cuándo un tema literario es cinematográfico, radiofónico, poético, teatral, novelístico, etc.? Otro gran servicio al escritor sería incluir una síntesis sobre lo que sea propiedad intelectual, con todas sus consecuencias: derechos de autor, registro de la propiedad intelectual, actuación de derechos ante los Tribunales... Y si no la ley positiva íntegra, referencias expresas a textos y fuentes jurídicas. El escritor empieza por ignorar sus derechos y el ejercicio de los mismos.

En algunas biografías importantes, sobre todo de contemporáneos, hay más opiniones que datos, dándose más relieve a la valoración que a la biografía. El hombre escritor es la conjunción de su vida y su obra. Por ese error algunos escritores actuales de indiscutible valor relativo aparecen con calificativos superiores a los de Lope, Cervantes o Quevedo. En un Diccionario tan exigente y riguroso hay que supeditar el juicio del articulista al dato, a la remisión a la obra y a lo que sobre ella se haya dicho. Esto es muy conveniente para los contemporáneos, para evitar que se pierdan datos esenciales que ahora sabemos todos o podemos recabar y que luego no podrá reconstruir la inteligencia más aguda y el trabajo más diligente. Demos facilidades al futuro, porque después de nosotros no ha de venir el Diluvio.

"LA HUMILDAD DE SER POETA"

(SOBRE «CONTINUACIÓN DE LA VIDA», DE LUIS FELIPE VIVANCO)

POR

JOSE MARIA VALVERDE

Resulta desalentador percibir que todas las fabulosas disponibilidades culturales que, en este punto de la historia y de la geografía, pudiéramos llamar nuestras por derecho de herencia, no nos sirven para fundar y ejercitar una crítica poética sustantiva, es decir, que no venga derivada subsidiariamente desde un sistema de pensamiento al que sirva apenas de ornamento y ejemplificación, sino que se consustancie con la obra misma, sirviendo fielmente a su acceso y esclarecimiento. Acaso ello sea debido sólo a que el menester especulativo sistemático, cuya pretensión de supremacía ha caracterizado los momentos más decisivos de la historia de esa cultura cuyo rabo desollamos, ha crecido un tanto de espaldas a la palabra sobre que andaba, con olvido de la minúscula pero importante circunstancia de que, de hecho, sólo se piensa hablando, y, hasta quizá, la misma naturaleza del pensamiento humano y su desplegarse —lo que se llama su carácter discursivo— consiste en su necesidad de encarnación lingüística articulada. Inevitablemente, este problema tiene su punto de máxima gravedad allí donde la palabra poética se hace más responsable, al entrañar el problema del destino último personal de poeta y de su esfuerzo por salvarse. En esto, tanto suele pecarse en la respuesta por exceso como por defecto: a veces, por unas exclamaciones vagamente religiosas, sin auténtico respaldo de compromiso vital,

pero recibidas «al pie de la letra», se toma a cualquier poetita de personalidad errática y trivial por un vocero lírico del espíritu cristiano, mientras que otras veces, por el contrario, con el tácito acuerdo de no tomar en serio nada de lo que parezca demasiado serio, recibimos como «literatura» los vestigios poéticos de hombres que, en su palabra —o acaso más frecuentemente, un poco detrás de su palabra, esquivándose algo hacia su intimidad detrás de la plaza pública de la palabra—, se están jugando a sí mismos a vida o muerte perdurables.

Viendo así las cosas, ahora que me dispongo a hablar del libro de poemas *Continuación de la vida*, de Luis Felipe Vivanco (1) —con intención, no de recensionarlo totalmente y obtener un saldo estimativo, sino, con más modestia, de aportar algunas reflexiones que pretenden ser útiles a quienes lean el libro, y que sólo como consecuencia indirecta subrayarán su importancia y valor—, júzguese mi desánimo al advertir que lo primero y casi lo único importante que quiero decir sobre este libro, es que se trata de un volumen de poesía ascética, por mucho que se atienda a mi inmediata aclaración de que no lo es porque nos cuente una experiencia ascética —al modo de una «Noche oscura»—, sino porque este mismo poetizar es ejercicio ascético.

Pero prevengamos malentendidos. Llevamos unos años en que se habla mucho, con demasiada facilidad, hasta hacer moda, de «poesía mística», y en ella es fácil que resulte confusionariamente clasificado este libro por la pequeña «crítica-Ersatz» al uso. Pues —a todos nos ha pasado— en cuanto uno se descuida y trascendentaliza un poco, cátate hecho místico. Es menester recordar algo obvio, que aun la gran literatura clásicamente considerada como mística, la de más estricto designio de guía espiritual, suele estar compuesta de ascética en su mayor parte, y aun a veces, en su totalidad. Ciertamente, el chispazo de la comunicación inmediata de Dios al alma, en que consiste el hecho místico, cuando ocurre da una luz peculiar, a contrario, a toda la larga senda de accesis recorrida, y además, mirándolo desde otro punto, los místicos suelen contar su laborioso camino de perfección porque les dispuso, negativamente, para la recepción del carisma. Pero por poco que se haya oído del hecho místico, no cabe desconocer que es «otra» cosa, algo gratuito y regalado, que no se merece jamás aunque se adelante ascéticamente hasta el infinito, y que, por otra parte —a diferencia de la experiencia purificativa y ascensional, perfectamen-

(1) Luis Felipe Vivanco: *Continuación de la vida.* Colección Adonais, números LVIII-LIX. Madrid, 1949. 154 págs.

te narrable—, es, desde su raíz, inefable, forzando al lenguaje a un puro simbolismo o a una autoaniquilación continua. Ahora bien: en el uso habitual, la palabra «místico» no se toma únicamente en este estricto sentido de infusión de Dios al alma, sino también refiriéndose a un temple —a un talante, diremos mejor, como buenos discípulos de Aranguren— de elevada temperatura espiritual, proclive incluso, en su exaltada oblación, al trastrueque entusiástico de los géneros de la realidad; y así es como se habla, por ejemplo, de mística política. En este alcance más lato, impropio por contradecir la pasividad de la mística propiamente dicha, y en su mejor acepción, es decir, refiriendo toda su exaltación en torno al centro y al vórtice de Dios, es como si podría ser llamada mística esta poesía de Luis Felipe Vivanco, y ello de un modo tan noble, encendido y constante, que halla muy pocos parangones entre los poetas de nuestra historia. Con todo, el mismo poeta, que cuando se define lo hace en forma tan arriesgada e inmisericorde para sí mismo que parece que se disciplina, ha aclarado ya que su actual actitud poética de proyección vehemente hacia la realidad, de comunión con las cosas, que pueden librar al alma de sí misma dejándola abierta a Dios, más bien que «mística de las cosas» habría que llamarla «pseudo-mística de las cosas», o sea —y esta traslación ya es mía— «ascética de las cosas». La ascética clásica empezaba por eliminar el mundo y las cosas sensibles, por cerrar las ventanas perturbadoras y quedarse en la tiniebla; tal vez una ascética actual necesite seguir el camino contrario, de exteriorización y liberación del «solus ipse» mediante las cosas. Porque en nuestro hombre interior no habita hoy la verdad, la Otredad divina, sino que residimos nosotros mismos, nuestro «Ego» irreductible, nuestra medula avara, obstinada en negarse a la entrega. Y aquel trabajo de catarsis y redención incumbe por oficio primordialmente al poeta, dueño de la llave maestra de lo que otros no podrían abrir, de la palabra. A esto es a lo que llama Vivanco «la humildad de ser poeta» (2):

(... y si
me pidieran la fórmula
del poeta, daría
ésta: un hombre que, mientras
los demás sólo habitan
brillantes fantasías,
él madura, ajustando
su espíritu a la estricta
realidad bien vivida.)

---

(2) *La humildad de ser poeta* es el título de un próximo libro de poemas de Luis Felipe Vivanco.

Pero estoy marchando demasiado de prisa, y a este paso no voy a ser de la menor utilidad para el lector que, de buenas a primeras, sin especial antecedente, tome en su mano este libro *Continuación de la vida*, tan poco llamativo, tan «impreso en voz baja», tan disciplinadamente uniformado en la colección «Adonais». Contra lo habitual en la poesía del momento, siempre consabida y semejante, creo que la reacción de muchos ante este libro, como ante cualquier otro genuino e importante, pero con nuevos motivos peculiares, ha de ser la sorpresa y el desconcierto. Y ello en modo alguno porque pueda parecer difícil y rebuscado—que eso no asombraría ya al más pacato burgués—, sino por lo contrario, por su claridad, y aún mejor, porque desde el principio impone la sensación de que esta poesía no es tan sencilla como quiere parecer, y cuando se dedica a catalogar con minucioso amor las cosas más cotidianas es que se siente cansada de su propia profundidad. Para adquirir cabal comprensión del sentido de este libro conviene mucho verlo insertado en toda una vida y una obra en marcha, como «continuación de la vida», viniendo de un antes y preparando un después, y no como obra redonda y mónada autosuficiente, al modo de una escultura. Hay que sentirlo como libro de adviento, expectante y penitencial, mas no como una Cuaresma, en la inminencia del gozo primaveral, sino entrando, sereno y valiente, al corazón del frío, al rincón de intimidad caliente rodeado de nieve. Pero, antes, es menester decir algo del mismo Luis Felipe Vivanco, ya que tanto se recata detrás de la aparente patencia de sus versos; recordar datos exactos, insistir en circunstancias concretas. Extendamos detalladamente su ficha, como para una antología: Nació en 1907, y precisamente en El Escorial. Es arquitecto, en el ejercicio activo de su profesión. Ha realizado algún tiempo estudios de filosofía, siendo discípulo de X. Zubiri. En *Cruz y Raya*, la revista de su tío José Bergamín, hizo sus primeras armas literarias. En 1936 publicó una delgada «plaquette» de versos, *Cantos de Primavera*; en 1940, su amplio volumen *Tiempo de dolor (1934-37)*. De su larga comunidad poética con Luis Rosales han quedado varias obras en colaboración. En *Escorial*, de cuyo grupo fundador formó parte, ha publicado varias colecciones de versos y algunos trabajos de crítica de arte, menester éste en que disfruta de raro prestigio. Se casó en 1945 y tiene dos hijas. Es católico. (Estos dos renglones son los más importantes.) Mucho interesaría también hablar de su persona, de su figura entre de caballero del Greco y de santo de palo del Museo de Valladolid, de sus silencios, de sus sagradas distracciones, de su blindado ausentamiento que, súbita e inesperadamente, rom-

pe para entregarse inerme y entero, dándonos casi un susto con su confianza cariñosa; pero es tan honda y redoblada mi unión personal con él y mi veneración, que hay grave riesgo de que deriven estas páginas, perdiendo el carácter informativo y analítico con que he querido empezar. Así, pues, me limitaré a anotar, porque creo que ello se hace evidente al contemplar el conjunto de su labor, que Luis Felipe Vivanco es, pese a su vasta y trabajada riqueza intelectual, un escritor de talante predominantemente ético. (Estamos hablando, no se olvide, entre católicos latinos, de modo que no aludimos a ningún eticismo valorista a lo germano, ni a ningún puritanismo; no se saquen las cosas de su quicio natural, en tanto se acaban de aclarar más adelante.) Toda su fuerza de pensamiento e imaginación se subordina, ancilarmente obediente, al designio último moral y religioso, a la primera y mantenida orientación ascética de su obra; de su obra, naturalmente, decimos sólo, pero sin olvidar que en un escritor de este temple la obra es antes que nada y casi sólo vida, modo de resolución y aclaramiento del problema del sentido del vivir, sin interesarse más que en segundo término por su autonomía de producto subsistente por sí, erigido esculturalmente a todas las luces y ante todos los años. Lo que mueve a crear al poeta de este talante, mucho antes que el simple instinto de engendrar nuevas realidades bellas, es el afán de perfeccionarse, aclararse y salvarse en la palabra, que, por ser el ámbito donde el hombre se hace plenamente hombre, resulta también la tierra santa, el lugar de la revelación y la ladera de acceso a Dios. De aquí que la obra de un poeta así haya de pasar por etapas peculiarmente distintas, tanto como lo son las épocas de la vida y sus exigencias, y en este fluir alterne extremosamente de una banda a otra, distendiéndose hacia lo absoluto, el ápice puro y arquetípico de cada una de las sucesivas instancias de la existencia. Esto puede explicarnos en parte la evolución de la obra de Luis Felipe Vivanco, idéntica en su razón última, pero diametralmente oscilante en las actitudes expresivas concretas (en términos de procedencia amiga, constante en su talante y contraria en sus estados de ánimo), el cambio efectuado desde «Tiempo de dolor», en su tessitura mantenida de «pathos» vehemente—pero sin grito ni lágrima—, de largo versículo desbordado, de oración arrebatada y anhelo serio y puro, hasta —mientras llega «Los caminos»—*Continuación de la vida*, con su minuciosidad realista, su verso, casi siempre corto, o mejor, cortado, voluntariamente entrecortado, y su estilo, ahora no invocativo, sino estrictamente denominador. Aquí la palabra está tomada con intencionado desdén, en un nuevo «mépris des mots», como

rehuyendo aposentarse y encarnarse en su cuerpo de sonido, fuente de extrañas perturbaciones, salvando intacta el alma, inagotable y secreta: hasta el punto de que los escasos efectos procurados suelen ser de redención, casi humorística, de vocablos cotidianos, periodísticamente agrisados:

Asiduo cazador y padre mío de este mundo...
... Dulzura / profesional activa / de ser padre...
... los cerrillos / aptos para sol poniente.

Luis Felipe arma sus dioramas de paisaje vuelto ardientemente hacia la saludable realidad, y usando casi con pinzas la desgraciada, incurable, apestada palabra nuestra. El autor de tantos espléndidos ensayos de estética no vacila en sacrificar penitencialmente lo más brillante y próspero de sus recursos intelectuales en aras de su disciplina, cuando siente llegado el momento («porque más te vale entrar al paraíso ciego y cojo...»). Pero, aunque en alguna ocasión llegue a parecer que su deseo ha sido más bien desmontar la materia poética que edificarla, en medio de su larga andadura cuatro súbitas palabras—léase «El invierno», o «El otoño»—, una exclamación sólo

¡Señor, ya no hace falta
la muerte!...

incendian vorazmente toda la gavilla, acumulada despacio, de realidad inocente, de apuntes. Y, entonces, se rompe su esquivez distanciada, que dejaba al lector en la barrera de unas medias palabras, y todo se ve, como a la luz de un relámpago fijo, en su hondón de nobleza y su constancia sin desmayo en ese vivir poético que es una larga purificación hacia la ejemplaridad, una oración de cuarenta años, un hambre de Dios, hoy ya con serenidad, casi sonrisa:

(Aunque tanta experiencia
sin querer, nos ha hecho
un poco menos tristes.)

Tal es, creo yo, el sentido moral y trascendente de lo que Luis Felipe Vivanco llama su realismo, y así se impone con evidencia en sus versos, aunque en exposición doctrinaria pueda tomarse por algunos como una especie de objetivismo dogmático e ingenuo. Desde

luego, volviendo a pluralizar, siempre es fácil malentender—sobre todo, entender demasiado literalmente—a los escritores que hace un momento hemos llamado de «talante ético», y que seguramente sería mejor designar como trascendentes a ultranza. Pues su palabra es sobre todo modo de solucionar su conflicto humano y depurar su condición personal, mucho más que simple testimonio de lo que van viendo e inventando; por lo cual hay que evitar que su vehemente sinceridad nos ofusque, impidiéndonos desdoblar lo que dicen inmediatamente de aquello otro «para que» o «desde donde» lo dicen, y que es lo que verdaderamente importa. Por poner un ejemplo, aun a riesgo de enredarlo todo, es lo que ocurre con uno de los escritores más típicamente trascendentes y éticos que en el mundo han sido: Kant, cuyo acerado andamiaje de la «Crítica de la razón pura» resulta en última instancia—sobre todo mirado con ojos no profesionales—, que no tiene nada de la aparente autonomía que le han atribuído los kantianos racionalistas, sino que es una introducción subsidiaria dentro de una obra orientada, en definitiva, hacia una meta moral, trascendente, de justificación y salvación.

Yo no sé qué respuesta encontrará este libro, transparente, desconcertante e indefenso a un tiempo. Por lo que toca a la pequeña porción—posible o efectiva —de público lector, no es posible la conjetura, dada su orfandad crítica y su permanencia al margen de la biografía—casi secreta—de la poesía actual española. Pero sería grave síntoma que entre la minoría en activo de la poesía, los que viven directamente la encrucijada de nuestra lírica, no se aceptase lo que es y significa este libro, malentendiendo su heroica lección y su hermoso logro. Cuando tantos «juniores» se obstinan en el prurito de «quedar», de repujar un poema que se plante ahí y nadie lo mueva, vemos a un gran poeta marcar el collado de su madurez con un hito de sinceridad y humildad evangélica, con un libro-herbario de paisajes y días, de materia prima de vida, vuelta a rumiar despacio,

(Déjame tú—
—que yo invente lo mismo que he vivido,
pero más rezagado, con soñar más tranquilo,
con mirada más clara de amistad y experiencia.)

sumergiéndose, extática y matrimonialmente, en las cosas, «evadiéndose hacia las cosas», no para quedarse en ellas, sino para hacerse mejor y más puro, para perderse de sí, y «haciéndose perdidizo, ser

ganado» por Otro, porque «sólo quien pierda su alma, la salvará». Por lo demás, a Luis Felipe Vivanco, supongo yo, le tiene sin cuidado que desde un purismo lírico se le pueda objetar que en su hambrear realidad resulta que algo de la materia de sus versos no es poesía. (¿Cuánto hay en muchos supremos poetas que, en rigor, no es poesía, en Calderón, en Hugo, en Whitman, en Unamuno?) Como Picasso a la objeción sobre la falta de parecido de un retrato decía «Ya se parecerá», el poeta puede encogerse de hombros y pensar que si algo hay que no es poesía, también «ya lo será».

José María Valverde.
Academia Española.
Piazza di San Pietro in Montorio.
ROMA (Italia).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

BLASCO IBAÑEZ, UNAMUNO, VALLE-INCLAN, BAROJA

El escritor y profesor puertorriqueño José A. Balseiro ha vuelto a publicar una serie de estudios sobre literatura española moderna que, en parte, habían visto la luz en varias revistas con anterioridad. El subtítulo indica ya el punto de vista del crítico al enjuiciar a las cuatro figuras de que se ocupa. Nadie que conozca los estudios anteriores de Balseiro, recogidos en los volúmenes titulados *El vigía*, esperará una semblanza total ni un estudio metódico y completo de la obra de Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán y Pío Baroja. Pero Balseiro, como español que lo es sin serlo, que ha conocido, poco o mucho, a esos escritores, que les ha visto de cerca en su vida y en su obra y que ha hablado de ellos con frecuencia en su larga carrera docente en universidades del otro lado del Atlántico, ofrece en este libro datos poco conocidos, observaciones agudas, documentos, a manera de retazos luminosos, para entender la obra y la personalidad de esos escritores. Un vago esquema biográfico sirve de medula a los cuatro estudios, más claro en unos que en otros. Sobre todo, el dedicado a Blasco Ibáñez tiene más de presentación de la novela de la vida del escritor que de examen de su obra. Pero no faltan tampoco, al margen de la consideración del dinamismo y de la pasión por la acción del escritor valenciano, la comparación de la técnica y de la obra de Blasco con las de Zola, Víctor Hugo y Galdós. En el ensayo sobre Unamuno recoge Balseiro fragmentos de otro ya publicado hace años con el título de *El Quijote de la España contemporánea*. Lo más interesante para los unamunistas es la noticia de alguna carta de don Miguel, publicada en una revista puertorriqueña poco conocida, y la inclusión de una extensísima dirigida por don Miguel a Balseiro desde Hendaya, en febrero de 1928, de gran importancia para conocer su total personalidad de escritor y sus ideas sobre los «seudogéneros literarios». Otra inédita hay también que completa la citada en lo que respecta a la germinación del *Cancionero* iniciado en aquellos días del destierro. También hace Balseiro esfuerzos por reconstruir con escasez de datos los últimos días y la muerte de Unamuno, procurando mantener una ecuanimidad que no todos han mostrado en esfuerzos parecidos,

olvidando que, más que nadie, Unamuno murió de «su» muerte, no de la que cada uno ha querido que muriese. Balseiro hace la semblanza de don Ramón del Valle-Inclán estudiando su sensibilidad, su figura humana y el reflejo de su estética en sus creaciones. Un interesante apartado resume lo que se ha hecho para determinar las influencias literarias extranjeras y nacionales en la obra de Valle. Le falta para ser completo recordar algunos estudios que señalan la huella de Stendhal y de Curros Enríquez, y textos en que el propio Valle-Inclán comentó y discutió influencias y plagios que se le atribuyeron. A los «esperpentos», *Tirano Banderas* y las novelas del *Ruedo ibérico* les dedica algunas penetrantes páginas, queriendo encontrar la explicación de estas últimas en un «unanimismo» parecido al de Jules Romains. El caso de Pío Baroja es revisado de nuevo en todos los aspectos tópicos bajo los cuales se trata la personalidad y la obra del que se considera el escritor más individualista de su época. Balseiro ha sido quien primero ha tenido en cuenta para la interpretación de Baroja y de su producción novelesca de las *Memorias* del autor y hasta de sus últimas obras, tales como *Canciones de suburbio* y *El hotel del Cisne.* Una «Confrontación» final, un tanto superflua, examina las relaciones personales entre estos cuatro escritores y los textos que son testimonio de cómo se vieron los unos a los otros en los años de su convivencia en la tierra y en el mundillo de la política y de las letras españolas.

CARLOS CLAVERÍA.

UN NUEVO LIBRO DE JULIAN MARIAS

El autor del tercer volumen publicado por la editorial «El viento del Sur» es Julián Marías; su título, *Ortega y la idea de la razón vital;* ilustraciones de Juan Antonio Morales. 88 págs.

Aunque en el caso presente es tarea difícil hacer una reseña del contenido de este libro, él viene a serlo de la filosofía orteguiana, hecho con la intención de preparar al lector en la comprensión del sistema filosófico de Ortega y disponerle para la lectura de los nuevos libros que nuestro filósofo anuncia, es conveniente que lo repasemos, parándonos allí donde creamos que la cuestión es central.

Marías, insólito caso de auténtica vocación intelectual, es un hombre de treinta y cuatro años, en cuyo haber de publicaciones figuran, además de numerosos artículos en revistas nacionales y extranjeras, una docena de libros. Lo último que de él leímos fué su «Filosofía española actual».

El libro está dividido en cuatro apartados, que llevan por título: «Una figura filosófica», «La metafísica de Ortega», «Los problemas de la vida colectiva», «La razón vital como posibilidad».

Vamos a reseñar telegráficamente el contenido de cada uno de ellos.

UNA FIGURA FILOSÓFICA

«Cuando Ortega hace su aparición en la vida intelectual española—como escritor, como profesor de filosofía—, España llevaba mucho tiempo ausente de la creación filosófica.» Contra la erudición, forma de saber imperante hacia aquellas fechas—1900—, Ortega desencadena una campaña con el propósito, renunciando a otras posibilidades que le estaban ofrecidas, de crear una filosofía española, «la interpretación del mundo». Esto «le llevó a una actuación múltiple, que ha determinado las facetas de su figura pública...»: la información intelectual de primera mano y al día, para conseguir cancelar el retraso y el aislamiento de los estudiosos españoles...; el adoctrinamiento en materia política y social para preparar formas superiores de vida colectiva...; por último, el uso de una rigurosa actividad filosófica, desde su cátedra de metafísica, y la formación de una escuela de filosofía.»

Estas facetas de la vida de Ortega sólo se comprenden en todo su alcance cuando se ve que son manifestaciones necesarias de algo que les da unidad: una metafísica. ¿Cuál es ésta?

LA METAFÍSICA DE ORTEGA

Ortega se formó en el neokantismo de Marburgo, pero esta filosofía no influyó en la suya personal. «Lejos de pensar que

la realidad son nuestras ideas, Ortega se esforzó desde el principio en descubrir la realidad *misma*, aparte de lo que nosotros pensemos de ella.» Va a descubrir nuestro filósofo, más allá de toda teoría, la realidad radical, esa extraña y azorante realidad con la que todos tenemos que habérnoslas: la vida humana, la vida individual de cada uno de nosotros.

Al intentar describir la realidad radical que es la vida humana nos encontramos con que «Yo soy yo y mi circunstancia». Es decir, vivir es estar un hombre con y entre unas cosas, con las que tiene que hacer continuamente algo; vivir es encontrarse ya viviendo en el mundo de cada uno; «vivir es estar yo con «cosas»—en sentido lato, incluyendo a los demás hombres—, ocupándome con ellas, haciendo continuamente con ellas. *La vida es lo que yo hago con las cosas.*»

Pero la vida es *drama*, «algo que le pasa a alguien, y consiste, como el drama, en eso que pasa y eso que el personaje hace, por algo y para algo, porque se encuentra en una situación determinada y pretende ser justamente ese personaje y no otro».

La vía de acceso a la metafísica orteguiana es la razón vital. La vida nos está dada, pero no nos está dada hecha; por eso la vida humana es quehacer, y esto quiere decir que en cada instante tenemos que elegir entre una serie de posibilidades que nos están ofrecidas, para lo que nos tenemos que saber como nos queremos hacer y ser, y esto es razón, razonar en su primario sentido. Es, pues, la vida misma de cada uno la que nos fuerza a dar razones de lo que hacemos y somos; vivir es ello mismo dar razón. La razón vital es razón viviente.

Pero la razón vital es razón histórica, porque la vida misma que es razón es, en su hondura y raíz, historia. Lo que el hombre es ahora se debe a lo que han sido antes todos los hombres. Todo el pasado humano está presente en lo que el hombre ahora es y hace. Por esto, para entender algo humano, en rigor, es preciso entender la historia entera.

LOS PROBLEMAS DE LA VIDA COLECTIVA

La vida, que es siempre individual, es, en una esencial dimensión, social; vivir es convivir. Distingue Ortega certeramente, entre interindividual y lo social. No siempre que los hombres se agrupan aparece la sociedad; hay formas de relación entre los individuos, amor, amistad, etc., que son estrictamente individuales; son haceres de «hombre a hombre». «En la sociedad, en cambio, me encuentro en relación con otros hombres, pero no en cuanto individuos determinados, sino aparte de nuestra individualidad, en cuanto somos «cualquiera».

Lo social se manifiesta en forma de *usos*, que son lo que hace la *gente*. Tienen una triple función: son pautas para el comportamiento y permiten prever la conducta de hombres que no conocemos...; significan una herencia social del pasado, que se impone al individuo y lo sitúa a la altura de los tiempos...; los usos automatizan una gran porción de la vida, lo cual es una constricción, pero a la vez una libertad; al tener el hombre resuelta socialmente esa parte de su vida queda en franquía para ser personal y original en otras zonas decisivas.

Otro descubrimiento de Ortega en este terreno de la vida social es que hay que tener en cuenta que junto y frente a los impulsos sociales se dan también en el hombre los impulsos antisociales, disgregadores; de tal modo, que la sociedad va siendo una resultante de ambas fuerzas. La sociedad se mantiene no espontáneamente, sino gracias a la terrible faena de imponer un orden a ese componente antisocial; esa faena se llama *mando* y es ejecutada por el Estado. Esa imposición es casi siempre violenta; de aquí la frase de Comte: «Toda partición en el mando es radicalmente degradante.»

La estructura de la sociedad viene definida por la interfuncionalidad de una masa y una minoría, y la de las unidades concretas en las que vivimos, las naciones, por una *empresa*, por un proyecto sugestivo de vida en común.

LA RAZÓN VITAL COMO POSIBILIDAD

Fija Marías el panorama actual de la filosofía desde el 1900, fecha de la publicación de las *Investigaciones lógicas*, de Husserl, hasta el año 32, en el que se edita la última obra de Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Des-

13

pués del extraordinario florecimiento de la filosofía en los treinta primeros años de este siglo, con Husserl, Scheler, Hartmann, Bergson, Heidegger, ¿qué ha ocurrido después? Una significativa detención en el pensamiento de estos filósofos. Las *Ideas*, de Husserl, y el *Sein und Zeit*, de Heidegger, se han quedado en un tomo primero, pendientes de continuación. Hay por debajo de este curioso hecho una razón que lo explica.

Frente a los callejones sin salida que son la fenomenología y el «existencialismo»—nombre que encubre mercancías de distinto tipo y valor—, la razón vital representa la única salida y superación de éstos y la más originaria forma de hacer filosofía que reclama la altura de nuestros tiempos; «significa, simplemente, la posibilidad auténtica de la inteligencia humana en los días en que vivimos».

He intentado en este resumen dar al lector una idea aproximada del contenido de las 88 páginas que componen el libro. Quiero advertir al lector que este tan breve como denso libro contiene mucho más de lo que se pueda sacar de una primera lectura; es para leído despacio y repetidas veces; vaya el lector a las páginas finales, donde se precisa lo que es razón vital y lo comprobará.

Marías consigue con él lo que se propuso al escribirlo: preparar al lector para el ingreso en la comprensión de la filosofía de Ortega y para la lectura de las nuevas publicaciones.

Francisco Soler.

ESPAÑA COMO PROBLEMA

En estas 168 páginas, P. Laín nos hace un resumen que mira hacia el futuro en clara afirmación de esperanza, de la empresa intelectual que él como español se propuso hace años. La empresa era la de aclarar, profundizar y comprender amorosamente el problema de España.

«Vivir humanamente vale tanto como tener problemas. Ni la piedra ni el animal los tienen.» Por ello, a todo hombre despierto la patria en que vive se le aparece como problema, y ese problema es éste o el otro, según la patria que le haya tocado.

Por tanto, Laín no acentúa la nota de problematismo, común a todo aquél que no tenga concomitancias mentales con el chimpancé, y se dedica a aclarar lo que de español puro tiene ese problema.

Las tres etapas —jalonadas por libros exponentes de su labor austera, independiente y limpia— las pone Laín bajo tres lemas, genialmente escogidos, que interpretan sintéticamente tres escalones de la cuestión.

De cómo vieron el problema de España las generaciones precedentes y, por tanto, la necesidad de profundizar lo pasado con toda generosidad es expresión la lapidaria frase del maestro Avila: «Metamos la mano en lo más íntimo de nuestro corazón y escudriñémoslo con candelas.» Esto significa el más completo, humilde y veraz examen de conciencia, buscando en las «Raíces del recuerdo» toda la vena pura del pasado para seguirla en la medida de nuestras fuerzas hacia el futuro. Labor que, como en la primera semana de los Ejercicios del capitán de Loyola, es amarga, pero fecunda. Ni hay que desalentarse, pero tampoco ser insensible y petulante. ¡Qué bien viene aquí también otra afirmación del Maestro Avila!: «Desdichado del que no se conoce como nada, pero, pobre del que conociéndose como pecado se desalienta.»

La segunda etapa de la empresa del conocimiento de la generación sería, para Laín, cómo nació «aquella generación a la historia española».

«Quien nunca hubiera sufrido, poco o mucho, no tendría conciencia de sí.»

Esta sentencia unamunesca será el frontispicio de la segunda etapa, y es natural consecuencia del punto de partida, de haber tenido la valentía de haber afrontado la intemperie del examen de conciencia. Y, por último, llena el alma de dolor, de humildad y por tanto de mirada hacia lo más alto, en postura arrodillada y con los ojos en las estrellas, San Agustín sintetiza la unción del futuro en estas palabras: «Cresce de lacte ut ad panem pervenias.»

Laín nos conduce entera, sosegadamente, lleno de ese «amor intellectualis» por todas las cosas, por todos los hombres, a lo largo de las generaciones que han tenido vigencia histórica en los últimos decenios españoles.

En resumen, tenemos: 1.º Infecundidad de luchas del XIX; 2.º Sueño, en par-

te estéril, por inadaptado, del 98; 3.º Error de los estudiosos posteriores, por no calar en la entraña bronca y siempre peligrosa del celtiberismo extremo, y 4.º Misión superadora en amor y esperanza de la generación «nietos del 98».

El problema que late a lo largo de todo el libro es éste: ¿Es posible entroncar lo más auténtico e hispano con lo más moderno y (por llamarlo con una sola palabra) europeo?

¿Es posible ser español y hombre de nuestro tiempo? Con otras palabras: ¿Qué edición española cabe hoy con valor universal?

Pretender querer ver en el libro de Laín otra interrogante o reducirlo a una pregunta sin contestación es leer este trabajo con prejuicios o con poca atención, o quizá estar situado en plano distinto, todo lo respetable que se quiera, pero inadecuado por construcción para cruzarse con el del libro que reseñamos.

Siendo sinceros e insobornables, vemos que en el mundo reina la noche, que somos pocos, que la luz parece a veces que se va a apagar. Pero siendo españoles, cristianos viejos, y entiendo todos los que en castellano rezan a una misma Madre Santa María, podemos y debemos repetir con esperanza de cruz, de sufrimiento, pero por eco de Resurrección, aquello de San Juan con que cierra este libro, luminoso, austero y ejemplar, nuestro amigo Pedro Laín: La corriente que nace de esta fuente bien sé que es tan capaz y tan potente, aunque es de noche.

CARLOS CASTRO CUBELLS.

LA DIOSA BLANCA

La señal para saber que una poesía es verdadera, dice Housman, es que erice los pelos cuando uno la repite en silencio al rasurarse. Y Robert Graves, el conocido poeta y novelista inglés, autor de *I, Claudius; Claudius the God, Hercules, My Shipmate, King Jesus,* etc., en un reciente libro titulado *The White Goddess* descubre la causa de por qué la verdadera poesía pone los pelos de punta.

En un comienzo no hubo sino una sola diosa en toda Europa, dice Robert Graves, cuyo culto fué suplantado más tarde por el de otras deidades masculinas cuando la civilización matriarcal fué sustituída por el patriarcado asiático. El culto de esa diosa contenía un lenguaje mágico, cuyos restos son la magia, el mito y la poesía. La diosa no es otra que aquella a la que aún hoy día los poetas conocen con el nombre de Musa.

«La diosa—dice Graves—es una mujer bella y esbelta, de nariz encorvada, rostro mortalmente pálido, rojísimos labios y ojos alarmantemente azules y hermosos y largos cabellos; ella podrá transformarse de súbito en cerda, yegua, prostituta, burra, comadreja, zorra, serpiente, lechuza, loba, tigresa, sirena o repugnante bruja. Sus nombres y títulos son innumerables. En los cuentos de aparecidos figura como «la Dama Blanca», y en las religiones antiguas, desde las Islas Británicas al Cáucaso, como la «Diosa Blanca». No puedo pensar en ningún poeta verdadero, desde Homero en adelante, que no nos haya independientemente dejado constancia de su experiencia de ella. La medida de la visión de un poeta, puede decirse, está en la exactitud de su retrato de la diosa blanca y la isla en la cual ejerce su dominio. La razón por la que los pelos se nos ponen de punta nos hormiguea la piel y un escalofrío nos recorre la columna vertebral cuando uno escribe o lee un poema verdadero; es que un poema verdadero es necesariamente una invocación a la diosa blanca, la Musa, madre de todos, la antigua fuerza de terror y lujuria, la araña hembra o la Abeja Reina cuyo abrazo es muerte.»

Es su invisible presencia la que hace que se nos ericen los pelos—continúa Graves—, al encontrar en un poema el grito de unos buhos, una luna, unos árboles junto a una cascada y el ladrido de unos perros lejanos, y es igualmente la ausencia de ella la que hace que no nos ericen los clásicos. En su forma más cruel ella es la Pesadilla, en inglés *Nightmare:* la «Yegua de la Noche».

The White Goddess es un estudio de extraordinario interés sobre esta diosa, basado en algunos documentos de la literatura primitiva irlandesa y galesa, tales como el *Câd Goddeu,* el *Hanes Taliesin* o el *Yr Awdil Vraith,* y en multitud de mitos y leyendas de Grecia y Roma, Asia

Menor y los países nórdicos, combinando de un modo extraño una vasta erudición con una asombrosa intuición poética. Graves usa en realidad de la erudición como un punto de partida de la intuición poética. Allí donde el erudito se detiene comienza él, y por eso en la espesa selva mitológica y etimológica del mundo antiguo él llega mucho más lejos de lo que ningún erudito jamás soñara llegar, tan lejos como llegar incluso a reconstruir el canto que las sirenas cantaron a Ulises (un canto mágico de nueve estrofas, basado en dos antiguos poemas irlandeses, con escasa modificación cristiana, que relatan el viaje de Bran a la isla de Elisium) o a adivinar qué nombre asumió Aquiles cuando se escondió entre las mujeres—que Homero no lo dice—, o la solución a un problema que Alejandro el Grande no resolvió: cómo desatar el nudo gordiano.

Yo no soy erudito para decir que el autor ha ido demasiado lejos en su interpretación de los mitos, pero tanto sus intuiciones como los datos rigurosos en que se fundan, son siempre del más vivo interés. Y lo es sobre todo la figura central de la obra, *the White Goddess*, Musa y Diosa-Luna, que, según la tesis de Graves, ocupó en un tiempo todo el cielo mitológico de Europa, figura que, con cierta falta de orden y de sistematización necesarias por clase de material con que trabaja, el autor hace surgir aquí y allá en medio de un océano de datos.

Entre otras muchísimas cosas, Graves nos descubre que la diosa es triple, y formas de ella son los Tres Hados, las Tres Horas, Parcas o Ninfas, las Tres Grices o Gracias y, finalmente, las Tres Sirenas y Tres Musas—que se dividieron luego cada una de ellas en otras tres—. «Como diosa del Averno, eran debidos a ella el Nacimiento, la Procreación y la Muerte. Como diosa de la Tierra se debían a ella las tres estaciones de Primavera, Verano e Invierno. Como diosa del Cielo era la Luna, con sus tres faces de Luna Nueva, Luna Llena y Luna Menguante. Esto explica por qué de una trilogía pasaron después a ser nueve. Pero no debe olvidarse que como triple diosa fué la personificación de una primitiva mujer, la mujer creadora y destructora. Como Luna Nueva o Primavera, era una muchacha; como Luna Llena o Verano, era una mujer; como Luna Vieja o Invierno, era una bruja.»

Todos los mitos, según Graves, se reducen a este sencillo y único tema de la cambiante diosa de las estaciones, dadora de la vida y de la muerte, y del dios su hijo y amante a un mismo tiempo. Tema que en un principio se expresaba con unas cuantas fórmulas mágicas, que por haber sido guardadas en secreto durante tantos siglos por sus iniciados llegaron a ser finalmente incomprensibles, pero que el poeta, sin embargo, el verdadero poeta, ha seguido expresando siempre con las mismas antiguas fórmulas de manera intuitiva. Es éste, como dice Graves, citando a otro poeta inglés recientemente muerto: «el *único* tema poético de la Vida y la Muerte... la pregunta de qué sobrevive de la amada».

El verdadero tema de la poesía, continúa él, son las relaciones entre el hombre y la mujer, no entre el hombre y el hombre, como en la poesía clásica y apolínea. «La poesía comenzó en la época matriarcal y deriva su magia de la Luna, no del Sol.» Y aunque el uso haya oscurecido la frase de «cortejar a la Musa», su verdadero sentido es el de «la interna comunicación del poeta con la diosa blanca considerada como fuente de la verdad». Graves señala la aparición de esta diosa en Shakespeare—que «la conoció y la temía»—como Cleopatra, las tres brujas de *Macbeth* y la bruja Sycorax de *La Tempestad;* en la Amada de la poesía de Donne, a quien él llamaba su Musa; en *La Belle Dame Sans Merci*, de Keats, y en Coleridge. Y este libro, en realidad, es en sí una prueba más del poder mágico de la diosa blanca, pues en todos los pasajes en los que ella aparece, de entre la pesada erudición mitológica, hay un misterioso y raro escalofrío poético que sobrecoge.

El culto católico a María, Patrona de los poetas medievales, es para Graves la continuación cristiana del gran culto poético y profundamente humano de la diosa, y su libro contiene una actitud decididamente antiprotestante, mariana, que no puede menos de despertarnos gran simpatía como católicos; pero así como él no admite que los mitos se consideren como sinónimos de meras fábulas absurdas, sino como «iconografías verbales»,

de la misma manera nosotros, como católicos, no admitimos que el poeta Robert Graves no vea más que como una mera «iconografía verbal» lo que para nosotros es una profunda verdad religiosa. No obstante este grave reparo, *The White Goddess*—que, dicho sea de paso, desde el punto de vista de la mera investigación científica ha sido mirado con toda seriedad por los conocedores de la materia—, es, a mi parecer, un libro de capital importancia para todo poeta y que todo poeta debiera leer.

Robert Graves, a quien una importante publicación norteamericana llamaba hace poco, y posiblemente con razón, «uno de los hombres de más talento y erudición del mundo», ha publicado recientemente una última novela, *The Islands of Unwisdom,* que trata de la vida de la fabulosa aventurera española de las islas Salomón: Doña Isabel de Barreto. Graves vive actualmente en España, en Deyá (Mallorca), con su esposa y sus seis hijos.

Ernesto Cardenal.

UN NUEVO POETA COLOMBIANO

Quizá una de las generaciones poéticas más interesantes de la América hispana sea la joven generación colombiana, que agrupa a poetas tan interesantes como Daniel Arango, Andrés Holguein, Jaime Ibáñez y Fernando Charry Lara, autor del libro que hoy llega a nuestras manos. Esta generación tiene hoy alrededor de los treinta años y viene a continuar la brillante tradición de la poesía colombiana, de José Asunción Silva, de Guillermo Valencia, de Porfirio Barba-Jacob, Formados en la universidad, ocupan hoy puestos de responsabilidad intelectual en su país y son la vanguardia de la literatura colombiana.

Fernando Charry Lara ha querido que este libro suyo, *Nocturnos y otros sueños,* aparezca de la mano cordial y fraterna de un poeta español, Vicente Aleixandre, quizá el poeta que ejerce hoy una influencia más vasta y profunda en la juventud poética de Hispanoamérica. En el bello prólogo de Aleixandre a este libro queda dibujado el perfil poético de Charry Lara, el tronco humano y doloroso de donde arranca su poesía. Fernando Charry Lara se revela en *Nocturnos y otros sueños* como un poeta neorromántico, apasionado y melancólico. Los temas de su poesía son los temas eternos del poeta romántico: el amor, el ensueño, el deseo, la soledad, sentidos con un estremecimiento amoroso y a través de un pálido o fulgurante temblor nocturno. En la noche poética de este libro, los sueños agitan sus alas melancólicas, el mar envía amorosamente su rumoroso mensaje a la tierra, al poeta mismo, y los recuerdos parecen adelgazarse y profundizar más su punzante aguijón. Pero la noche también es a veces el olvido, la nada melancólica. Como un signo romántico que colorea todo el libro hay en él la visión desengañada y triste del recuerdo y del olvido del amor. Pues si el contenido de esta poesía es esencialmente romántico, no lo es tanto porque los temas lo sean como por la visión que de ellos tiene el poeta.

En cuanto a la expresión poética, el autor ha querido y logrado que concuerde con ese fondo romántico, dentro de una expresión lírica actual, de nuestro tiempo poético, teñida en su melodioso verso de íntima musicalidad y de suave resplandor nocturno. Son visibles algunos ecos de la poesía de Cernuda y Aleixandre, en cuya corriente neorromántica debe situarse al autor.

Señalemos con alegría la aparición de este bello libro de un poeta americano de la nueva generación, que enlaza con la mejor poesía española de hoy. *Nocturnos y otros sueños* es uno de los libros más delicados y hondos que nos han llegado de América en estos últimos años.

José Luis Cano.

LA CULTURA DE LA AMERICA HISPANA

Cuando se termina de leer el libro de Henríquez Ureña sobre la cultura en la América hispana, publicado por el Fondo de Cultura mejicano, se encuentra uno con la cabeza llena de nombres y con no muchas ideas claras sobre las peculiaridades culturales que ilusionadamente se fueron buscando. Y esto choca más todavía por tratarse de Henríquez Ureña, auténtico valor de la literatura hispana y estudioso, serio y documentado casi siempre; pero es que una de las cosas más difíciles en este mundo es escapar del dato

y construir la gran síntesis, la precisa teoría que el dato acumulado puede brindarnos.

No deja de haber aciertos en la obra; el primero de ellos, el de estudiar conjuntamente la colonización portuguesa y española y tratar al Brasil como uno más entre los pueblos hispánicos, dando al término hispánico su sentido amplio de totalidad ibérica. Es laudable e importante también, acaso lo más conseguido de la obra, el intento de revalorizar las culturas indígenas, sin las cuales es evidente no podrían comprenderse la mayor parte de las peculiaridades diferenciales, que dan su sello propio a muchas de las manifestaciones más originales del mundo hispanoamericano. Para ello señala y describe—demasiado de pasada, y éste es el mayor defecto de toda la obra—el fenómeno de adaptación de la cultura.

Pone de relieve también la gran importancia del «ultrabarroco» americano, donde se encuentran (concretamente en Méjico) cuatro de las ocho obras barrocas más destacadas. Salta a la vista el intento de destacar también a algunos científicos a los que la importancia concedida actualmente a sus descubrimientos pudiera encumbrar aún más; tal es el caso de Fausto de Elhúyar (1757-1833), descubridor del tungsteno, y de Andrés del Río (1765-1849), descubridor del vanadio.

No es, en cambio, tan acertado el confundir lo propiamente *cultural* con el auge editorial, pues señala como hecho concreto de un posible paso de la supremacía rectora espiritual en el mundo hispánico de la metrópoli a las antiguas colonias el auge editorial experimentado en las ciudades de Buenos Aires y Méjico en los últimos años. Somos de los primeros en alegrarnos de tal auge y hacemos fervientes votos por que continúe con el mismo ritmo. Somos también de los que creemos que cualquier aumento del índice o nivel cultural que se produzca aun en el más apartado rincón del mundo de habla hispana ha de repercutir necesaria y beneficiosamente en todo él, pero no nos explicamos en hombre tan avisado como era Henríquez Ureña que no discriminase lo que, desgraciadamente, había de accidental en ese auge; que no discriminase la radical diferencia que hay entre lo *editorial* propiamente cultural y lo editorial negocio, así como el daño que ha supuesto al idioma castellano, que él tan cuidadosamente estudió y defendió, la falta en ese momento determinado de un equipo de traductores que no hubiese traicionado tanto al castellano haciendo muchas obras ilegibles.

Es muy posible que de haber vivido el autor a la hora de publicarse el libro, este esqueleto recio y bien osificado que es hoy se habría convertido en un cuerpo más jugoso y vivo como en otras obras suyas nos tenía acostumbrados. Para ello le sobraban conocimientos e independencia de criterio. Y así nos dice al tratar de la Independencia que «la tendencia inicial consiste en desconocer la autoridad de Napoleón y proclamar fidelidad al depuesto monarca español». Es cosa archisabida hoy día, pero hay todavía muchos autores que no se atreven a decirlo claramente.

Otra afirmación que se hubiese necesitado una amplia aclaración para fundamentarla es la de que «el régimen colonial no había organizado ni educado políticamente a los pueblos, sino que los había mantenido en orden por medio de la fuerza, y la fuerza residía en la distante capital europea», pero la forma casi esquemática de la obra nos la deja como una afirmación rotunda e incontrovertible.

No es esto lo más grave. Se pregunta el editor en la contracubierta si existe la unidad cultural hispanoamericana, y, de existir, cuál sea el sentido y la orientación de esta cultura. Las preguntas, en verdad, son concretas y certeras; son aquellas que esperamos ver contestadas por alguno de los pensadores de lengua española; son aquellas que esperábamos ver—ilusiones del título—contestadas en este libro. Pues bien; a estas preguntas es a lo que exactamente no contesta este manual. *Manual* utilísimo por lo demás para los estudiosos hispanoamericanos por la ordenación sistemática de datos y de bibliografía, si bien esta última no es tampoco, por la índole iniciadora del trabajo, lo suficientemente completa.

JOSÉ M. ALONSO GAMO.

LA ESTATUA DE SAL

No es fácil captar exactamente el valor literario de *La estatua de sal*, último libro

de Humberto Díaz Casanueva, el conocido poeta chileno. El hondo problema planteado palpita tan vivamente en cada verso que envuelve por completo al lector y le hace olvidar su sentido crítico. Hay obras que buscan horizontes y corren en superficie y las hay que se detienen en una profunda mirada vertical, muy alta y muy honda. *La estatua de sal* es una de éstas.

Replegado el poeta dentro de sí mismo, busca las raíces primarias de su ser. Se sabe parte de un mundo que le es ajeno—el costado del hombre «es la orilla desgarrada de la tierra»—y se confiesa prisionero de «costumbres y creencias, muñecas nudosas, esplendores nocturnos, fundición de ídolos». Con rabioso dolor se revuelve en la limitación soñando liberaciones lejanas. Quizás la poesía es un camino y a ella acude esperanzado. La danza, un brinco ante el vacío, la ronda. Mas la realidad escapa una y otra vez y el dolor renace con nueva fuerza. La única respuesta es una interrogación, tremenda, dura, obsesionante. Los cuatro Cantos de *La estatua de sal* son una serie de caminos abandonados a medio andar y otros tantos intentos de volver a comenzar también frustrados. Sólo al final, en el ahondar del mismo problema, halla un atisbo de luminosidad, y a él se acoge con casi desesperado brío: «Despierta, amado mío; tu muerte te revela vida que adeudabas». Vida. La vida que necesitan los vivos. La vida que necesitan los muertos.

Un sinfín de exclamativos encierra la voz siempre atormentada de Díaz Casanueva. Escasamente hay algún remanso en que el lector pueda respirar sin opresión. Y, es curioso, cada vez que ello ocurre, nacen versos de maravillosa delicadeza, de una tenuidad aérea o cristalina. Ya en los comienzos del primer Canto, cuando, con un grito un tanto declamatorio que ligeramente recuerda a León Felipe se ha formulado la terrible pregunta: «¿Qué soy para vosotros?», sabe detenerse y decir con lentitud: «¿Es que no escucháis llorar bajo las ramas?» Igual más adelante, en el Canto segundo, entre traiciones, agonías y cilicios, hay lugar para un verso estupendo, digno de figurar en la más rigurosa antología.

«¿No tiemblan debajo de mi capa palomas de luz dormida?»

Comprendemos que un poeta no es del todo libre para escoger «el tono» de su obra, pero hasta donde esta libertad exista nos atrevemos a insinuar la conveniencia de que Díaz Casanueva trabaje por conseguir con mayor frecuencia tales momentos, siempre felices en él y aparecidos casi de escapada en la obra que analizamos.

Pero no dejemos lo esencial. La poesía del autor chileno alcanza en *La estatua de Sal* una fuerza extraordinaria. Se diría que la escribió con todo el cuerpo y con toda el alma. Cada una de sus palabras nos llega hasta lo más profundo con esa penetración propia de lo que es auténtico. Sin duda ninguna, los poemas de *La estatua de sal* nacieron de una realidad viva y se expresaron así como directamente atormentaban al autor. Hay trabajo de pulimento, mas no tergiversaciones en precio de la composición estética. Por el contrario, toda la técnica del libro aparece hecha a la medida de su medula.

En síntesis, nos encontramos ante la obra de un poeta de verdad, cuya voz pujante, a la vez que virilmente temblorosa, encierra uno de esos mensajes que las almas selectas de todos los ámbitos sabrán recoger.

Hugo Montes B.

5





ASTERISCOS

JOSE CLEMENTE OROZCO

* * * Desconcertante, hosca y extraña era la apariencia física de José Clemente Orozco. Agazapado, encorvada la espalda, explorando siempre avizor, aparecía ante las gentes exhibiendo su agresivo brazo mutilado. Algo de timidez y desconfianza caminaban con él; era necesario observarle un buen rato para no creerse ante un ogro irreductible. Lejos, tras las espesas gafas, en lo hondo de sus ojos miopes, se lograba sorprenderle. En las rápidas miradas que dirigía se delataba y el interlocutor vencía: había algo de atónito, de sorpresa permanente frente al hombre. Al hombre único y múltiple enfiló siempre Orozco su voz; quiso interpretar su biografía.

México anhelante hervía en una revolución decisiva. Orozco y el grupo de artistas del «Sindicato de Pintores y Escultores» trataban de expresarla. La consigna era: producir belleza que sugiera lucha e impulse a ella». Para lograrlo escogieron un camino: la pintura mural. Con ella surgió un problema: aquellos hombres tuvieron que transformarse en mendigos de paredes. Por fortuna, apareció a tiempo un padrino para lo que se gestaba; José Vasconcelos, desde la Secretaría de Educación Pública, les dió la oportunidad. Orozco y Siqueiros pintaron en la Escuela Preparatoria de la Universidad de México; Diego Rivera, en el anfiteatro Bolívar.

La marcha se había iniciado. Continúa Orozco pintando en México, luego en los Estados Unidos. Viaja a Europa. Los maestros italianos y la pintura española cimentan firmemente una personalidad artística ya formada. De regreso en México realiza la «Katharsis» del Palacio de Bellas Artes. Posteriormente, cuatro años en Guadalajara, capital de su Estado natal, encaramado en andamios, empastando con cuidadosa artesanía sus concepciones de la Universidad, Palacio de Gobierno y del Hospicio Cabañas. Finalmente, los frescos de la Suprema

Corte y de la Iglesia del Hospital de Jesús, por no anotar sino algunos de sus murales más representativos.

La pintura de Orozco quedó reciamente aferrada al sentido del primitivo Manifiesto del Sindicato. El Cristo, los franciscanos, los revolucionarios de la Escuela Preparatoria; el caos mundial o el Hombre de Guadalajara; los negros magistrados de la Suprema Corte; la catástrofe cargada de justicia que llega con el Apocalipsis del Hospital de Jesús, están denunciando la permanente presencia de la lucha. La lucha del hombre a solas o estrellándose contra los otros en la vida social, está creando o desenmascarando, presidiendo siempre, el proceso del género humano.

Orozco prefirió no aprisionar su pintura en una bandería política. Poseído de un extraño y recio trasunto evangélico—«El que es de la tierra terreno es y cosas terrenas habla», dice San Juan—, parecía inconteniblemente lanzado por ese camino, dando desde sus murales tremendas voces a los hombres. El obispo fariseo, el magistrado taimado y el militar prostituído se hallan presentes en su pintura. Revueltas, mitras, togas y charreteras en sus monumentales pantomimas, como en un espectáculo de gran circo en el que los cuerpos se contorsionan y la sonrisa es mueca.

Una gran vertiente de Orozco nace, sin duda, del realismo español. Su armonía y fuerza expresiva lo afincarían en terrenos del Greco o de Goya. Por este cauce se atisba la alta jerarquía que dentro del orden barroco le hubiera tocado ocupar. Su apretada carga de pensamiento e ironía pueden aproximarlo temperamentalmente a don Francisco de Quevedo. «Los sueños», «El sueño de las calaveras», singularmente, podríamos recordarlos ante algún mural de Orozco.

Con respecto a México, asumió una recta interpretación de su realidad. Veía con claridad la verdad mestiza de su pueblo. Así lo pintaba y hablaba de él, sin regresiones infecundas hacia un indigenismo excluyente, sin innecesarias postraciones ante la noble obra de España en América. Quiso ver al indio como a un hombre total, liberado de falsas tutelas, en ese ámbito emplazarlo y resolverlo en su no reductible condición humana.

Tal era Orozco. Así podía vérsele en su estudio de la calle Ignacio Mariscal, en la ciudad de México. Hace pocos meses se conoció la noticia de su muerte. Sin embargo, siempre proyectará su sombra. Para los americanos esa sombra es un camino.

CARLOS GARCÍA BEDOYA Z.

Avda. de Arequipa, 351.
LIMA (Perú).

LA UNIVERSIDAD HISPANOAMERICANA

* * * Pocos temas en el orden de la cultura están concentrando más atención y discusión en nuestros días que el de la Universidad. Y esta afirmación, que puede referirse por igual a cualquier lugar, cobra indudable fuerza, referida a los países de habla castellana. Buena prueba de ello son los ensayos y artículos de revista, libros, congresos a esta cuestión consagrados. Reciente aún está el eco del Primer Congreso de Universidades Latinoamericanas, convocado por la Universidad de San Carlos, de Guatemala, en el pasado mes de septiembre, cuan-

do nos llegan dos libros (1) desde Méjico: uno de ellos, *Problemas de la Universidad,* debido a las plumas de los licenciados Mendieta y Núñez y Gómez Robleda; el otro, *Sociología de la Universidad,* cuyo autor es el profesor cubano Roberto Agramonte. Por estos mismos días un universitario de excepción, el catedrático y académico Pedro Laín Entralgo, analiza desde las páginas de un diario madrileño, con depurado rigor intelectual, diversos aspectos de la vida universitaria. Y en todos estos autores existe una análoga disposición: enfrentarse con los problemas con una decidida y noble actitud crítica. Si se dice que la Universidad está en crisis—y a este propósito hay que recordar un agudo trabajo de Pío Jaramillo Alvarado en *Letras del Ecuador,* núms. 44-45, abril-mayo 1949, Quito—, es preciso analizar las posibles causas de la enfermedad para, conseguido el diagnóstico, precisar las soluciones. Dictamen y receta no deben ser emitidos sino por hombres universitarios, conocedores de su responsabilidad y de su función crítica.

En unos y otros trabajos ha quedado ampliamente revelado la necesidad de ajustar los fines permanentes de la Universidad a las necesidades concretas de cada realidad nacional. La Universidad no debe estar desvinculada de la vida en torno, sino abordar con exigencia intelectual el repertorio de problemas que la sociedad en que está inserta le presenta. (De ahí también el deber de ayuda y aliento que debe dispensar la sociedad a los centros universitarios). Hoy Hispanoamérica puede y debe esperar mucho de sus Universidades, y éstas deben estar—como pedía Ortega—a «la altura de los tiempos», que señalan marcas altas y tareas urgentes—por ejemplo: elevación del nivel cultural, investigación, técnica, orientación profesional, indigenismo, etc.—, cuya realización no puede ser aplazada.

A. L. C.

DON QUIJOTE, EN NORTEAMERICA

* * * La más injustamente ignorada de las grandes obras literarias en los Estados Unidos había sido hasta hoy EL QUIJOTE. Para los norteamericanos no ha sido éste sino una especie de viejo y voluminoso libro de lectura escrito por un autor de genio o una especie de gran «Pasquín» del siglo XVI, escrita en un inglés académico, anacrónico y poco inteligible. Y lo *quijotesco* fué considerado por ellos más como algo vago y exótico y un tanto absurdo (propio del pueblo español y especialmente de los «latinoamericanos», como los toros y la serenata) que como un gran valor humano y universal. Aun entre los más excelentes hombres de letras era difícil encontrar alguien que hubiera leído EL QUIJOTE más allá de unas cuantas páginas, por cultura general, y más difícil aún que lo citasen, siquiera en frases ocasionales, en sus escritos. Pero no ha sido propiamente culpa de los norteamericanos, sino de los traductores, y así acaba de demostrarlo Mr. Samuel Putnam con su reciente traducción del Quijote. Porque gracias a él, a raíz del cuarto centenario de quien predijo que su historia sería leída en todas las lenguas, THE INGENIOUS GENTLEMAN DON QUIXOTE DE LA MANCHA ha hecho por fin su entrada en Norteamérica. En los escasos cinco meses

(1) *Problemas de la Universidad,* por Lucio Mendieta y Núñez y José Gómez Robleda, y *Sociología de la Universidad,* por Roberto Agramonte. «Cuadernos de Sociología» de la Biblioteca de Ensayos Sociológicos del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional. México, D. F. 1949.

que la traducción de la obra inmortal lleva de aparecida, en la editorial *Viking Press* de Nueva York, EL QUIJOTE ha sido vendido con un éxito de gran *best-seller* y comentado por revistas y críticos como una novedad literaria recién descubierta. Y millares y millares de lectores actualmente en los Estados Unidos siguen con palpitante interés las aventuras de Don Quijote.

Samuel Putnam ha empleado diecisiete años en esta traducción, que es la primera hecha por un norteamericano que se publica en los Estados Unidos, y la primera traducción al inglés que se hace durante el presente siglo (la única traducción a la venta en los Estados Unidos había sido hasta ahora una pésima de Peter Motteaux de 1700).

Podemos profetizar que, gracias a Don Quijote y su buen traductor Mr. Putnam —que dicho sea de paso es un ex-comunista—, habrá un mejor conocimiento y comprensión, desde hoy en adelante, del pueblo norteamericano hacia España: en la figura de Don Quijote los norteamericanos podrán ver encarnados sus más genuinos ideales democráticos. ¿Y no es una buena cosa el que España—gracias a la obra amorosa de diecisiete años de Mr. Putnam—brinde al pueblo norteamericano, en esta hora de seriedad y de grave preocupación internacional para él, lo que ningún otro pueblo está en condiciones actuales de brindarle: risa, una gran risa española de desengaño y optimismo, cristiana y humana? Y hay que darle las gracias a Mr. Putnam.

ERNESTO CARDENAL.

GRANADA (Nicaragua).

CINE MEXICANO

* * * Con los directores cinematográficos sucede, más o menos, lo que con los novelistas. Cecil B. de Mille resulta ahora un director de segunda categoría si se le compara con Frank Capra. Víctor Hugo —novelista— nos parece un iletrado aprendiz frente a Aldous Huxley...

Novelistas y directores hacen, hoy por hoy, con sus públicos un juego parecido, que consiste en esquivar retóricas y soluciones flagrantes; en paralizar hábilmente las iniciativas de sus lectores o espectadores. Estos, discurren apenas, son llevados casi siempre de la mano a puntuales laberintos, de donde son librados tan sólo cuando el guía, el escamoteador íncubo y tenaz, así lo dispone.

En el cine, hace algunos años, cuando el galán, montando en caballo veloz corría para rescatar a su amada de un peligro inminente, se presumían los felices resultados de su vertiginosa carrera. Había, entonces, «los malos y los buenos», villanos pendencieros y desfacedores de entuertos. Había «triángulos» amorosos que se resolvían con una demanda judicial de divorcio, tres tiros o con una muerte natural oportuna y adecuada. En aquellos tiempos, el espectador lo sabía todo, «argumentaba» y actuaba, además, haciendo aspavientos, silbando o chillando desde su butaca. Era un elemento «activo» y respetable. Directores y espectadores, en aquella Edad de Piedra del cinematógrafo, se ponían de acuerdo: «El crimen debe ser castigado, condenados la mentira y el suicidio...; estas caballerías deben desplazarse así...; estos tiroteos, así...; estas vampiresas, así...» Y gracias a este acuerdo colectivo entre cocineros y parroquianos, difícilmente se podían distinguir unas películas de otras y un crimen pasional de un encuentro de lucha libre...

Pero un día, como en las novelas: ¡No más entremeses, amables historias y cabalgatas truculentas! El cine universal dividió en dos partes sus bodegas: películas para sirvientas a la manera antigua, y películas para marqueses a la manera de Duvivier y de Borzage. Cine-charro y cine-espiritista. Películas «Bogart» con bandidos caras de palo y fantásticas balaceras, y películas «Freud» con «líbidos» y amnesias, Dalí y «Nido de víboras...»

En un mundo cinematográfico tan interesante, de sirvientas que siguen estimando a Buck Jones y a Jorge Negrete y de marqueses que sufren psicosis maníaco-depresivas, un director mexicano, el «Indio» Fernández, hace, más allá del Oeste y de los manicomios, un cine sencillo y sorprendente, un cine a «su modo», que es en muchos sentidos, ejemplar.

Algunas enseñanzas, eso creemos, pueden destacarse y resumirse con relación a lo que algunos técnicos denominan «El estilo del «Indio» Fernández».

Pero nosotros, con estas líneas, no intentaremos tal cosa. Expondremos solamente. dentro de nuestra calidad de pacientes espectadores, algunas deducciones personales.

(UNA PELICULA DEBE HACERSE,
SOBRE TODO, PARA SER MIRADA)

Y el «Indio» Fernández arruina a sus productores para sostener la validez de este principio. ¡Sí! *Para ser mirada,* cómo se mira una «obra maestra» o un cuadro cualquiera.

Un óleo magistral lo es, cuando está magistralmente pintado. Una película, con o sin «acción», con una trama simple o compleja, como un buen cuadro, debe «pintarse» magistralmente. «El Indio» lo sabe y por eso, en su equipo de colaboradores, Gabriel Figueroa resulta indispensable.

Ante el cine de Fernández, se aburren los mismos que bostezan colosalmente en los museos del Prado y del Louvre. Pero de ello no es responsable «El Indio». Separar al cine de sus hermanas, de sus vetustas hermanas Las Artes Plásticas, nos parece una acción criminal que los penalistas denominan: «abandono de infante...»

(EL ARTISTA DEBE DAR TESTIMONIO
DE LA BELLEZA Y DE LA VERDAD)

El director cinematográfico o es un artista o es un picapedrero.

Nosotros creemos que «El Indio» es un novelista que no sabe escribir. Y a veces se nos ocurre que fué un pintor tan ambicioso e impaciente, que un día decidió comprar una «Kodak», y abandonar paletas, pinceles y caballetes para fotografiar en México los paisajes y los hombres olvidados.

Sus películas dan testimonio cabal y bastante de la belleza de nuestra tierra; de la amable y apasionante condición de sus pobladores, la de sus «inditos» sencillos e incontaminados. México de contrastes, jardín y campo de batalla. México guadalupano y ensangrentado. De este país es malicioso y genial testigo Emilio Fernández.

La Verdad política de México, la entera y desnuda verdad, no puede expresarla «El Indio», y por eso su cine a veces miente y engaña.

Sin embargo, ¿qué novelista mexicano ha retratado coroneles alcohólicos y sentimentales como los del «Indio», mujeres nativas, valientes y abnegadas, *indios tan indios*, «peloteras» y revoluciones...?

¿No leemos acaso, con las películas de Fernández, las novelas que nuestros escritores no han podido o no han querido escribir...?

(EN LOS ESTUDIOS Y LABORATORIOS CINEMATOGRAFICOS
EL UNICO QUE DEBE SUFRIR PRISAS ES EL PRODUCTOR...)

«El Indio» rebasa siempre los presupuestos concienzudamente discutidos y aprobados por sus productores. Sus rodajes son lentos. Para tomar un «exterior» coloca su cámara y espera pacientemente... y los capitalistas con él. Espera «su» luz, «sus» nubes, «su» cielo.

Un caballo del «Indio» Fernández caracolea una y mil veces antes de caracolear para siempre. No hay contadores de tiempo ni calculistas tesoreros detrás de esta especie de nativo taumaturgo. Y, por lo visto, todos le agradecen su paciencia. Sus productores lo estiman, las «estrellas» consagradas reducen sus pretensiones para trabajar bajo sus órdenes, los «asteroides» —manejados por el mago— levantan su mediocridad hasta el nivel de las mismas estrellas; los yanquis lo miman y lo imitan; los públicos lo abruman de elogios y los críticos, de galardones.

No sabemos si Fink o Alazraki multiplicaron con *Las Semanas* del «Indio» sus fortunas, no lo sabemos ni nos interesa saberlo. «María Candelaria» y «Enamorada» son películas que enaltecen sobre todo a sus productores.

En un mundo apestado de mercaderes, de millonarios sin magín y sin audacia, hay capitalistas que se arriesgan en una hermosa aventura plástica como «La Perla», como «Río Escondido», o en un «albur», como la película que «El Indio» no ha filmado aún...

EDMUNDO MEOUCHI MEOUCHI.

Casas Grandes, 53.
MEXICO, D. F.

PRIMER CONGRESO NACIONAL DE FOLKLORE ARGENTINO

* * * La República Argentina tiene el honor de haber realizado el Primer Congreso de Folklore Americano. El día 10 de noviembre, aniversario del nacimiento del poeta José Hernández, inició sus sesiones el Congreso de Folkloristas Argentinos. Su objeto era *considerar diversos aspectos relacionados con la ciencia del folklore.*

Los miembros del Congreso representaban a todas las provincias argentinas, a Institutos oficiales y privados; es decir, toda la actividad de esta disciplina se hallaba presente en sus congresales.

El temario consideró cuatro puntos: Doctrina del folklore, Estado actual de las investigaciones folklóricas en la Argentina (colecciones, investigaciones, bibliografías, etc.), Folklore, Material, Artesanía y Contribuciones.

El Nomenclátor fijó treinta puntos a que se debían referir los trabajos, aun cuando las ponencias podrían fijar nuevos aspectos a la clasificación proyectada.

Además de la parte puramente investigadora, la Junta Organizadora dió muestras de apreciar eficazmente el significado y la proyección de «lo folklórico» como elemento básico y real de la nacionalidad. Concretando este aspecto del folklore organizó fiestas, labores, exaltando, en fin, las actividades populares y tradicionales del pueblo argentino.

En todos los aspectos, el Congreso Nacional de Folklore Argentino ha sido un éxito, y aunque no se ha dado a publicidad la resolución en cada uno de los puntos del temario, hubo magníficos argumentos en lo que se refiere a doctrina, clasificación y actividad de los investigadores. El estado actual de las investigaciones folklóricas en Argentina es sumamente alentadora y ejemplar para los demás países americanos. Se estudia con tesón el aspecto científico y hay una gran cantidad de investigadores que cumplen heroica y tesoneramente su labor. Los catálogos bibliográficos del folklore argentino, dirigidos por don Ricardo Rojas, son una demostración elocuente del adelanto que tiene en ese país esta disciplina. En cuanto a bibliografía existe un eficiente método que quizá salte las fronteras argentinas. La parte clasificación tiene sus representantes en Bruno Jacovella y Rafael Jijena Sánchez.

FRANCISCO PÉREZ ESTRADA.

Instituto de Folklore Nicaragüense.
MANAGUA (Nicaragua).

POETAS EN LA ACADEMIA

* * * Los lectores, siquiera medianamente atentos, de la poesía de habla castellana recordarán la generación española de poetas llamada «de 1920 a 1936» por uno de sus miembros, el poeta, crítico y académico Dámaso Alonso. Generación la más brillante y rica de los tres últimos siglos españoles. En ella figuran, vivos o muertos, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Bergamín, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, entre los mayores. Hoy, todos ellos han escalado, en distintos paisajes, cumbres soberanas; a lo alto y a lo extenso. Y hermosean definitivamente el panorama de la poesía nacional, unos y otros, en tierras que orilla el mar atlántico.

Lástima grande que los poetas, como el resto de los mortales, estén sujetos a las contingencias de la vida moderna. Y es lástima, porque esta inusitada floración de hombres poetas no la veríamos escindida hoy en dos grupos geográficos, ya que no cabe escisión política cuando se habla puramente de poesía. Sin embargo, el mundo en que vivimos no quiere entender de purezas. Y siendo fatalmente así, ayer —22 de enero de 1950— este gran concurso de grandes poetas quedó representado en la Real Academia Española por tres de ellos: Dámaso Alonso, Gerardo Diego y, como inmediato recipiendario, Vicente Aleixandre.

Vicente Aleixandre ha ingresado por derecho poético en la Academia. Muchos torcerán el gesto al oír hablar de la Academia: «La Academia no sirve para nada, y los poetas nada quieren con ella.» Otros dirán: «En la Academia sobran los poetas, si no son otra cosa que poetas.» Como si a estas alturas de los tiempos fuera posible ser poeta y no otras muchas cosas más a la vez. Y la Academia, que sabe lo que se hace desde que la creara Felipe V, acoge en su seno a poetas, nada más —¡y nada menos!— que por ser grandes poetas. Como el Duque de Rivas, poeta revolucionario, es acogido en su época nada tradicio-

nalista del estreno de «Don Alvaro o la fuerza del sino», en 1835, así se acogió no hará mucho al Gerardo Diego del creacionismo, al Dámaso Alonso de «Hijos de la ira», y hoy se acoge al Vicente Aleixandre de su obra total. He aquí una triple muestra del buen criterio de la Real Academia Española.

Vicente Aleixandre, de riguroso frac y con voz clarísima, ha leído su discurso: «Vida del poeta: el amor y la poesía». Nadie mejor que él para cantar el tema, para poematizarlo hermosamente, para darle claridad, perfección y pureza de criatura real. El poeta, que ha dedicado su vida no más que a ser poeta de alma entera, canta con voz presente su vida: su vida poética, poematizada en alas del amor volando hacia la poesía. Y para que no se queje algún académico puntilloso, Aleixandre —que no bebió ni un sorbo de agua en su discurso— hace su poco de historia, y cita maravillosamente a Juan de la Encina, a Lope de Vega, a Quevedo, a Bécquer, a Antonio Machado... Bellas estampas de amor y poesía en la vida de estelares poetas.

Y luego, lo de siempre, si no fuera el resumidor de la obra de Aleixandre un académico tan buen poeta como estupendo crítico: Dámaso Alonso da cuenta a todos los presentes del por qué Vicente Aleixandre, el poeta más leído e imitado de las juventudes poéticas españolas y casi de las hispanoamericanas, ingresa en la Academia. Y vienen, como pan comido en la mano, «Ambito» (1928), «Pasión de la tierra» (1922), «Espadas como labios» (1932), «La destrucción o el amor» (1935, Primer Premio Nacional de Literatura) y «Sombra del Paraíso» (1941). Inéditos esperan «Historia del corazón» (1945-1948), «Mundo a solas» y «Desamor» (1).

Y por fin, aplausos, felicitaciones, corro de académicos en torno al poeta. Dámaso Alonso y Gerardo Diego sonríen casi ya entre bastidores.

ENRIQUE CASAMAYOR.

Donoso Cortés, 65.
MADRID (España).

«*HAMLET*», *PIEDRA DE TOQUE*

* * * ¿Vamos con un prejuicio literario a ver el *Hamlet de* sir Laurence Olivier? Creo que sí. ¿Hasta qué punto influye en nosotros la propaganda a que se nos somete, que nos hace ver y oír lo que no hay en la película, aunque lo traigamos de la obra de Shakespeare?

Reparemos en que espontáneamente hechos dicho *Hamlet de.* ¿Es que el *Hamlet* de Shakespeare coexiste con el *Hamlet* de cada uno? ¿Es que no vemos en las cosas más que lo que llevamos a ellas, lo que nos permiten ver nuestras entendederas, porque la realidad está transida de nuestros individuales y particulares sensibilidad y conocimiento?

El espectador sencillo, al que no podemos ofender en nombre de ninguna beatería cultista, reacciona ante la película sin ningún respeto. Va a ver lo que le dan, no a recibir retrucado lo que lleve, y resulta que allí no le entregan las maravillas que nosotros percibimos. Un nombre, Gertrudis —entre españoles, designación de sainete—, le hace reír en un momento de tensión dramática. La pantomima de los cómicos, demasiado simple hasta para los simples espectado-

(1) De «Desamor» se han publicado cinco poemas en el número 8 de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, marzo-abril, 1949, págs. 313-318.

res, se convierte en gesticulación trivial de espantapájaros. Hasta Ofelia, la dulce Ofelia, aquí es motivo hilarante en vez de enternecedora y patética misericordia.

Ante los hechos caben dos posturas cuando menos: enfadarse pedantemente o procurar entenderlos por más que nos contrarían. ¿Qué pasa en este *Hamlet* para que el público tenga razón? Que se le ha escamoteado *Hamlet*, sustituyendo el conflicto vital por escenarios y acción mecánica, externa, paseando el espejo de la cámara tomavistas por un camino —¿no se debe decir esto para el cine en vez de para la novela?—, no por unas almas. Algunas personas tienden a ver en el film inglés la obra shakesperiana, a la que se refiere, no de la que trata. El público sencillo, que no encuentra más de lo que le dan (y lo que puede, según una formación cultural no dependiente de él) en la *versión* y escamoteo de *Hamlet* percibe un vacío que no puede llenar.

Todos incidimos en un error muy frecuente: pensar que los demás están al corriente de nuestros sentimientos e ideas porque para nosotros son palmarios. En este *Hamlet* cinematográfico ocurre algo semejante: una serie de supuestos culturales —santidad de la realeza, razón de Estado, convencionalismo o convenio tácito entre el autor y el espectador para que el juego tenga sentido y pueda seguir— se han desvanecido, no se manifiestan por parte alguna. Y el público se ríe, no de Shakespeare, sino de la versión cinematográfica de *Hamlet*.

Para gloria y soledad de la palabra, de la poesía y del pensamiento, éstos son incanjeables por imágenes, entes que aluden a verdad sin ser verdad ellas mismas. Es posible encontrar pensamientos e ideas en las imágenes, interpretándolas; no es factible reducir a imágenes el pensamiento. Y, por otra parte: ¿envejecen las grandes obras?; ¿necesitan explicación fuera de ellas?; ¿se van quedando en arqueología y erudición?; ¿precisan una actualización para que la ropa y el escenario no se coman la eternidad de su sentido?; ¿qué evapora y qué entierra el tiempo en ellas, y en mayor medida cuanto más circunstanciales y de éxito sean, ya que la circunstancia, viva para unos, se enrarece y convierte en ininteligible para la más inmediata generación siguiente?

R. de G.

EL «TENORIO» PLASTICO DE SALVADOR DALI

* * * Mucho tiempo llevaba el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, abandonado a su propia suerte. Anualmente aparecía en el calendario teatral con el primer día de noviembre. Se recitaban sus conocidos versos, se repetían los ripios y el caballero sevillano, muy formal, tornaba a vivir puntualmente su historia.

Este último año de 1949 la línea se alteró. Se anunciaba su presentación con decorados y figurines de Salvador Dalí, suscitando una curiosidad que acabó en el convencimiento de que algo importante había ocurrido.

Desde la sorpresiva quiebra de aquel plato con que se inicia la recitación de los versos, hasta las escenas finales, la obra se sigue con particular interés.

Las parcas, introducidas desde los primeros momentos, logran dar animación a numerosos pasajes y subrayan transaccionalmente y con acierto el halo demoníaco-fatalista que debe presidir el drama de Zorrilla.

La presentación de las dos partes de la obra, en cada una de las cuales los actos estaban ágilmente hilvanados, colabora positivamente a dar vivacidad y soltu-

ra a una pieza que, en algunas ocasiones, podía concitar el hastío del espectador no tradicional del *Tenorio* zorrillesco.

Una buena cuota de imaginación lleva consigo el desfile de máscaras del primer cuadro. Es preciso destacar también la belleza del decorado que representa la calleja andaluza en que está ubicada la casa de doña Ana. Asimismo cabe apreciar la extraordinaria simpleza—que le otorga una especial calidad—con que se resuelve la escena del sofá, en la quinta de don Juan.

En el acto final, el delirio de don Juan se soluciona con certeza y acierto. Un cortejo de apariciones acompaña al protagonista en los momentos finales, con atinadas reminiscencias de las primeras escenas del drama, aunque por momentos la excesiva congestión de personajes y alegorías producen impresión de estrechez y apiñamiento. En este conjunto sorprende por su acierto expresivo una composición que recuerda alguna de las figuras del Bosco.

C. B.

EL CONGRESO HISPANOAMERICANO DE HISTORIA

Con arreglo a la convocatoria y temario anunciados oportunamente, se celebró en Madrid, entre los días 1 y 12 de octubre pasado, el Primer Congreso Hispanoamericano de Historia sobre el tema central «La Independencia hispanoamericana». El Congreso estuvo representado por una Comisión de Honor, presidida por el ilustre historiador mejicano, doctor Alberto María Carreño, y regido por una Comisión Ejecutiva, que presidió, por fallecimiento del eximio historiador y académico español don Antonio Ballesteros Beretta, el excelentísimo señor don Víctor Andrés Belaúnde, Rector de la Universidad Católica de Lima y Embajador del Perú en la O. N. U.

Para mayor facilidad en el estudio y debates de los trabajos y ponencias presentados, las secciones del temario general, del que dimos conocimiento desde estas mismas páginas, quedaron agrupadas en las siguientes secciones:

Primera. Teoría general de la Independencia, que después fué subdividida, dado el gran número de estudios presentados, en dos Comisiones, tituladas Primera A y Primera B, que comprendieron las secciones primera, segunda y octava del temario.

Segunda. Ideario de la Independencia, que comprendió las secciones cuarta y quinta.

Tercera. España y la Independencia, que comprendió la sección séptima.

Cuarta. Biografías y estudios de personajes, que comprendió la sección tercera.

Quinta. La guerra de la Independencia, que comprendió la sección sexta.

Sexta. Comisión de iniciativas y resoluciones prácticas.

Las Comisiones tuvieron por misión estudiar y debatir los trabajos y ponencias que en cada una de ellas se presentaron y su cometido fué realizado de acuerdo con determinadas normas previamente fijadas. La exposición del trabajo o ponencia podía hacerse total o en síntesis, no debiendo exceder, en ningún caso, de un plazo de treinta minutos. Cada miembro de la comisión que lo hubiera solicitado con anterioridad, podía consumar un turno de diez minutos para interpelación a un trabajo o ponencia, disponiendo el expositor de otro turno igual para responder. Caso de ser necesario, para aclarar y fijar posiciones, los miembros podían consumar un nuevo y último turno, y existiendo dos o más

miembros para objetar a un mismo expositor debían actuar por riguroso orden de inscripción.

Cada una de las seis Comisiones del Congreso tuvo un presidente para dirigir los debates y presentar las conclusiones a la mesa directiva, y uno o dos secretarios, encargados de redactar y recopilar las actas de las sesiones y presentarlas a la mesa directiva para ser leídas en la sesión final del Congreso. Los presidentes y secretarios de las Comisiones fueron los siguientes:

Comisión Primera A — Presidente: Dr. Cristóbal L. Mendoza (Venezuela). Secretarios: Dr. Alfonso García Gallo (España) y Dr. Neptalí Zúñiga (Ecuador).

Comisión Primera B. — Presidente: D. Raúl Marín Balmaceda (Chile). Secretario: D. José Cepeda Adán (España) (1).

Comisión Segunda.—Presidente: Doctor Rodolfo Barón Castro (El Salvador). Secretaria: Dra. Ella Dunbar Temple (Perú).

Comisión Tercera.—Presidente: Doctor Julio César Raffo de la Reta (Argentina). Secretarios: Dr. Antonio Rumeu de Armas (España) y R. P. José Bravo Ugarte, S. I. (Méjico).

Comisión Cuarta.—Presidente: Doctor Rafael García Granados (Méjico). Secretario: Dr. Rogelio A. Brito (Uruguay).

Comisión Quinta.—Presidente: General Carlos Cortés Vargas (Colombia). Secretario: Dr. Carlos Sánchez-Navarro y Peón, marqués de Montehermoso (Méjico).

Comisión Sexta.—Presidente: Dr. Ciriaco Pérez Bustamante (España). Secretarios: Dr. José Agustín de la Puente Candamo (Perú), y Dr. Florentino Pérez Embid (España).

Secretario General del Congreso fué nuestro colaborador, Dr. D. Jaime Delgado, y Vicesecretario General, D. Antonio Pardo, también colaborador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

Asistieron al Congreso ochenta delegados, representantes de los siguientes países: Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, El Salvador, Honduras, Méjico, Nicaragua, Panamá, Perú, Uruguay, Venezuela y España. Invitados también los organismos y Academias de la Historia de los países hispanoamericanos y de España, se adhirieron al Congreso las siguientes instituciones:

Sociedad de Historia Argentina.

Academia Nacional de la Historia de la Argentina.

Junta de Estudios Históricos de Mendoza.

Instituto Nacional Sanmartiniano.

Instituto de Historia del Derecho, de la Universidad de Buenos Aires.

Instituto de Historia del Derecho Comparado, de la Universidad de Buenos Aires.

Universidad Nacional de Córdoba.

Universidad Católica de Quito.

Instituto Histórico del Perú.

Sociedad Peruana de Historia.

Universidad Mayor de San Marcos, de Lima.

Instituto de Historia del Museo Nacional de Méjico.

Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.

Pontificia Universidad Gregoriana, de Roma.

Instituto «Gonzalo Fernández de Oviedo», del C. S. I. C., de Madrid.

Academia Salvadoreña de la Historia.

Academia Colombiana de la Historia.

Academia Nacional de la Historia, de Venezuela.

Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

Academia Mexicana de la Historia.

Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla.

Las conclusiones aprobadas por el Congreso fueron las siguientes:

«El I Congreso Hispanoamericano de Historia, reunido en Madrid en octubre de 1949, formula las siguientes conclusiones:

»Con carácter general, el Congreso declara:

»1.º Que en el estado actual de las investigaciones y conocimientos históricos es imposible formular con caracteres definitivos una teoría general sobre la Revolución Americana y la Independen-

(1) Al principio fué designado secretario de la Comisión 1.ª A, con el doctor García Gallo, el Dr. Julio Alemparte, de Chile, que renunció al cargo. Asimismo, de la Comisión 1.ª B fué designado el Dr. Abel Romeo Castillo, de El Ecuador, que también pidió ser sustituído.

cia de América, que fué su consecuencia.

2.º Que es de la mayor importancia, para que oportunamente pueda formularse dicha teoría general, la coordinación de los esfuerzos y estudios de los historiadores del mundo hispánico, así como el eficaz e intenso desarrollo de la publicación y difusión de las fuentes documentales existentes en los archivos hispanoamericanos.

»3.º No obstante lo expuesto en el número primero, puede afirmarse que la Revolución Americana no es un episodio aislado, cuya explicación deba buscarse en la brusca actuación de una o varias causas concretas, sino un proceso espiritual complejo, vinculado a la historia universal, y para cuya comprensión es menester el conocimiento profundo de la historia prerrevolucionaria. De esta manera, la ruptura de la unidad política del mundo hispanoamericano no puede considerarse como una desintegración de la unidad histórica anterior, regida por España, sino como un fenómeno acaecido dentro de una superior unidad espiritual, cuyos protagonistas principales actúan en tal proceso por causas y con propósitos diferentes entre sí.

»Como resoluciones prácticas el Congreso ha aprobado las siguientes:

»1.ª Para estimular el cumplimiento de los acuerdos de este Primer Congreso Hispanoamericano de Historia y preparar la próxima reunión, se resuelve crear la «Asociación Hispanoamericana de Historia» y encargar a una Comisión Permanente delegada del mismo Congreso:

»*a*) Organizar la «Asociación Hispanoamericana de Historia», cuya manifestación exterior colectiva más importante serán los Congresos Hispanoamericanos de Historia, que deberán reunirse cada tres años en la ciudad que a este efecto sea designada en cada caso por el Congreso precedente.

»*b*) Convocar el II Congreso Hispanoamericano de Historia, que deberá celebrarse en Caracas en 1952 y para el cual se propone el tema general «La influencia hispánica en la formación de las sociedades hispanoamericanas»; este tema habrá de ser tratado según una serie de aspectos concretos, entre los cuales figurarán, por lo menos, los siguientes: »1.º «La influencia religiosa en la afirmación de la conciencia de los pueblos hispanoamericanos». 2.º «Influencia de las instituciones jurídicas españolas en la formación de la conciencia jurídica y en las instituciones hispanoamericanas»; y 3.º «El sentido hispánico de los próceres de la Independencia».

»*c*) Cuidar del funcionamiento inicial de la Secretaría Técnica de la Asociación Hispanoamericana de Historia.

»*d*) Mantener la relación prevista en la resolución 15.ª con la Comisión Ejecutiva del monumento que ha de simbolizar los vínculos de todos los países del mundo hispanoamericano, y preparar, de acuerdo con ella, la sesión constitutiva, que se celebrará en Buenos Aires el 17 de agosto de 1950.

»2.ª La Comisión Permanente a que se refiere la resolución anterior estará constituída por representantes de todas las nacionalidades hispanoamericanas y tendrá su sede en Madrid.

»3.ª El Congreso resuelve que los Congresos Hispanoamericanos de Historia deben tener entre sus facultades la de recomendar que sean declarados como históricos y pertenecientes al acervo común de los pueblos hispánicos aquellos lugares, edificios o restos de construcciones en los cuales tuvieron origen o desarrollo los episodios fundamentales de su historia conjunta o señalan un hito en la de un grupo de aquéllos. Las propuestas relativas a tales recomendaciones deberán ser presentadas en alguno de los Congresos, bien por una o varias delegaciones nacionales, bien por entidades adheridas al mismo.

»De manera excepcional, y para señalar la indudable primacía que en este orden le corresponde, el I Congreso Hispanoamericano de Historia solicita la declaración como primer monumento histórico perteneciente al acervo común de los pueblos hispánicos al Monasterio de Santa María de la Rábida, cuna de la gesta descubridora.

»4.ª El Congreso propone a todos los cultivadores de la Historia hispanoamericana la adopción por todos ellos, como homenaje a la verdad histórica, del nombre de «Período de gobierno español», para designar la etapa de unidad política de la historia común, ya que tal designación—por ser científicamente válida en

todos los casos—no incurre en las inexactitudes de los otros términos usados hasta ahora con dicho objeto.

»5.ª El Congreso recomienda al Seminario de Problemas Hispanoamericanos del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid que se encargue de redactar un Indice Bibliográfico de todos los documentos, inéditos o impresos, que se relacionen con los diversos movimientos de independencia, desde que éstos se iniciaron hasta la fecha de suscripción de los respectivos Tratados de reconocimiento de la misma celebrados por España, y también de todos los impresos, desde la hoja suelta hasta el libro, que se refieran, traten o estudien problemas o sucesos relacionados con la Intendencia.

»6.ª El Congreso recomienda a las Instituciones y personas vinculadas a los estudios históricos el envío al Instituto «Gonzalo Fernández de Oviedo», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, con carácter de comunicación científica, de todos los trabajos, hallazgos documentales, publicaciones y noticias que se relacionan con la Revolución Americana, para ser relacionados en una sección especial de la «Revista de Indias».

7.ª El Congreso recomienda a los Institutos de Investigación Histórica que den preferencia entre sus publicaciones a las de fondos documentales y catálogos de los mismos, conforme a la segunda declaración general antecedente, y siguiendo así la línea iniciada por algunas publicaciones españolas recientes.

»8.ª El Congreso recomienda al Instituto de Cultura Hispánica la inclusión entre sus publicaciones de unos «Estudios genealógicos hispanoamericanos», considerando que ellos serán de gran importancia para el estudio de la sociología americana, y entendiendo que habrán de contribuir al esclarecimiento y estrechamiento de la conciencia de raigambre común de los pueblos hispanoamericanos.

»9.ª El Congreso recomienda también que se continúe la publicación de la «Monumenta Cartographica Indiana», cuyo primer volumen constituye una aportación destacada a los estudios histórica-geográfica de Hispanoamérica.

»10. El Congreso invita a los especialistas de Historia del Derecho Indiano, Academias de la Historia, directores de los Archivos españoles e hispanoamericanos y organismos investigadores de todos los países, especialmente a los Institutos de Historia del Derecho de Buenos Aires y Santiago de Chile, Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, Instituto «Gonzalo Fernández de Oviedo», de Madrid, y Seminario de Instituciones Indianas de la Universidad de Madrid, a una labor coordinada en la edición de fuentes histórico-jurídicas indianas. A este efecto, y para preparar la labor que haya de desarrollarse en el I Congreso de Historia del Derecho Americano, recomienda que dichos organismos e investigadores reúnan la mayor cantidad posible de material informativo sobre los manuscritos de interés para la historia de las instituciones, de manera especial en el período inmediatamente anterior a la Independencia y primeros años de la historia nacional independiente.

»11. En relación con las fuentes históricas documentales del pasado común del mundo hispanoamericano, el Congreso propone lo siguiente:

»*a)* Los archivos españoles relacionados con América serán considerados como patrimonio cultural de todos los pueblos hispánicos.

»*b)* En consecuencia, y por el interés que en ello tienen, los países hispánicos deben contribuir, de una manera adecuada y proporcional a sus recursos, a la conservación, restauración, clasificación, catalogación y publicación de los documentos que integran ese patrimonio cultural común.

»*c)* La tarea de centralización, restauración, clasificación, catalogación y publicación de los documentos debe desarrollarse de acuerdo con normas que el Congreso aspira a que sean comunes a todos los países hispánicos, con intervención de representantes de los mismos, mediante la creación de un Patronato que a este efecto hubiera de formarse.

»*d)* El Congreso propone a la Dirección General de los Archivos españoles que tome las medidas oportunas para incrementar hasta donde sea posible, y de acuerdo con los medios económicos que

se pongan a su disposición por España y por los países hispanoamericanos, la publicación de catálogos, series documentales, selecciones de fuentes, etc., que pongan al alcance de los investigadores la riqueza de nuestros archivos.

»Para asegurarse contra posibles riesgos de pérdida o destrucción de documentos, se recomienda a los Archivos españoles e hispanoamericanos la reproducción en microfilms de sus fondos documentales, cuyas copias deberán guardarse en archivos distintos a aquellos en que se encuentran dichos originales.

»*e)* El Congreso propone, como testimonio de agradecimiento a la acogida española, que se adquiera con fondos hispanoamericanos un equipo completo destinado a la restauración de documentos y se obsequie con él al Archivo General de Indias de Sevilla, para ser utilizado al servicio de la documentación que allí se conserva.

»12. El Congreso declara el interés que para los propósitos de convivencia universal tiene la urgente reforma de los textos y manuales de estudio sobre historia hispanoamericana, en el sentido de suprimir los excesos de lenguaje y ciertas versiones de determinados hechos propias solamente para alimentar querellas anacrónicas y para fomentar en el espíritu y corazón de los jóvenes odio o desprecio hacia algún otro país.

»13. El Congreso acuerda solicitar de la Real Sociedad Geográfica de Madrid que renueve sus gestiones relativas a conseguir que la villa de Palos de Moguer vuelva a ser designada oficialmente con este nombre, que es el verdaderamente suyo, consagrado por la Historia.

«14. Como homenaje a los pensadores hispanoamericanos que en la primera mitad del siglo XIX se adelantaron a formular interpretaciones sobre la Revolución Americana, sin desvincularla del proceso cultural hispánico, el Congreso acuerda solicitar autorización del Ministerio español de Educación Nacional para colocar en el Museo de América una placa, en la cual consten los nombres de aquéllos, previa propuesta de las instituciones históricas de cada país, aceptada por la Comisión Permanente delegada del Congreso, prevista en la resolución primera.

»15. Los delegados de las distintas instituciones americanas, concurrentes a este Primer Congreso Hispanoamericano de Historia, resuelven hacer ante sus gobiernos y pueblos una gestión para que, con la colaboración moral y material de todas las repúblicas hispanoamericanas, se levante en Madrid, o en la ciudad española que oportunamente se resuelva, un monumento que simbolice los fuertes vínculos espirituales, raciales e históricos que unen a esos países con España, la gloriosa nación descubridora y civilizadora, y con su pueblo, cuya religión, sangre, idioma y muy nobles características proclamamos como herencia feliz de la estirpe.

»La realización de este propósito se cumplirá por medio de una Comisión Ejecutiva, con sede permanente en la ciudad de América que la Comisión Permanente delegada de este Congreso resuelva. Dicha Comisión Ejecutiva se formará por los presidentes de las Academias nacionales de la Historia, Rectores de las Universidades de América, Institutos o Juntas de Estudios Históricos y entidades provinciales afines. La sesión constitutiva de esta comisión se realizará en Buenos Aires el día 17 de agosto de 1950, como homenaje a la memoria del General don José de San Martín, al cumplirse el primer centenario de su muerte, y la convocatoria, presidencia y organización de esa sesión constitutiva estará a cargo del Presidente de la Academia Nacional de la Historia de la República Argentina.

»Para la realización de esta idea de erigir el monumento previsto en esta resolución, se crea también una Comisión de Honor, cuyos miembros serán designados oportunamente por la Comisión Ejecutiva.

«16.ª En cumplimiento del espíritu que ha presidido las reuniones de este I Congreso Hispanoamericano de Historia, de manifestar de manera concreta el reconocimiento de los méritos espirituales y de la gran significación histórica de los próceres de la Independencia hispanoamericana, el Congreso resuelve que el II Congreso Hispanoamericano de Historia, que ha de celebrarse en Caracas en 1952, tenga el carácter de homenaje a la figura de Simón Bolívar.

«17.ª Con arreglo al mismo criterio expuesto en las dos resoluciones anterio-

res, que testifican el homenaje a José de San Martín y a Simón Bolívar, el Congreso acuerda depositar en el Arsenal de la Carraca una placa conmemorativa del II centenario del nacimiento de Francisco de Miranda, que habrá de celebrarse en 1950.

»18.ª El Congreso propone un voto de aplauso y aliento a las entidades encargadas en los diversos países de la defensa del patrimonio histórico y artístico, y una recomendación para que se funden en los países en que aún no existen.

»19.ª El Congreso propone un voto de reconocimiento a la labor realizada por el Instituto de Cultura Hispánica, y por su Director, así como por las Comisiones y Mesa Directiva de este I Congreso Hispanoamericano de Historia, gracias a los cuales han sido posibles la reunión y feliz desarrollo de estas sesiones, cuyo espíritu y conclusiones han de continuar informando los trabajos de los Congresos futuros y de la «Asociación Hispanoamericana de Historia», que en este I Congreso se crea.»

Como final del Congreso, un numeroso grupo de sus miembros realizó una visita a las principales ciudades y lugares históricos de Andalucía y Extremadura.

INDICE

Páginas

1

MENÉNDEZ PIDAL (Ramón): *La lengua en tiempo de los Reyes Católicos (Del retoricismo al humanismo)* 9

PICASSO (Pablo): *Cerámica.*

ZALDUMBIDE (Gonzalo): *Enrique Larreta: De Avila a la Pampa* 25

2

ALVAREZ DE MIRANDA (Angel): *El pensamiento de Unamuno sobre Hispanoamérica* 51

Arte precortesiano.

ALONSO DEL REAL (Carlos): *Reflexiones ante una tabla* 75

GULLÓN (Ricardo): *Primera Reunión de la "Escuela de Altamira"*... ... 83

3

POTENZE (Jaime): *Breve historia crítica del teatro argentino* 99

FERNÁNDEZ SPENCER (Antonio): *Siete poemas* (con ilustraciones de A. R. Valdivieso) 113

FERNÁNDEZ CASTELLÓ (Jesús): *Desarrollo actual de la pintura en Cuba.* 129

4

BRÚJULA PARA LEER.

LAGO CARBALLO (Angel-Antonio): *Una actitud crítica sobre Cuba* 139

ANZOÁTEGUI (Ignacio B.) y RIDRUEJO (Dionisio): *Comentarios poemáticos a tres libros de poesía* 143

GARCIASOL (Ramón de): *Un libro-máquina* 157

VALVERDE (José María): *"La humildad de ser poeta"* 163

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS: *Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán, Baroja* (171). — *Un nuevo libro de Julián Marías* (172). — *España como problema* (174).—*La Diosa Blanca* (175).—*Un nuevo poeta colombiano* (177).—*La cultura de la América hispana* (177).—*La estatua de sal* 178

5

ASTERISCOS.

José Clemente Orozco (183). — *La Universidad americana* (184). — *Don Quijote, en Norteamérica* (185). — *"Cine" mexicano* (186). — *Primer Congreso Nacional de Folklore Argentino* (188).—*Poetas en la Academia* (189).—*"Hamlet", piedra de toque* (190).—*El "Tenorio" plástico de Salvador Dalí* 191

El Congreso Hispanoamericano de Historia 193

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

14

EDICIONES CULTURA HISPANICA